مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى

الناشــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى
المؤلـــف: د. أبو الحسن سلام
رقم الإيداع: ١٨٥٨٥ / ٢٠٠٥
الترقيم الدولى: 8 - 586 - 327 - 977

مقدمة فى
نظرية المسرح الشعرى

دكتـــور
أبو الحسن سلام
أستاذ علوم المسرح بجامعة الإسكندرية

الطبعة الأولى
٢٠٠٦م

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الإهداء

إلى زوجتى وثمرتي حياتنا المشتركة

د. شادى أبو الحسن

د. هانى أبو الحســن

(ساعدى الأيمن فى الحياة المسرحية)

الباب الأول

المسرح الشعرى
عبر العصور الثقافية

الفصل الأول
المسرح الشعرى بين الأسطرة والأدلجة والعولمة

من المعلوم أن الثقافة العالمية قد مرت بثلاث مراحل رئيسية عبر تاريخ البشرية الطويل؛ كان أولها عصر الأساطير الذى تلاه عصر الأيديولوجيا وصولا إلى عصر الثقافة المعلوماتية، وهو العصر الذى نعيشه الآن.

ولأن المسرح كان ولا يزال وسيلة تفاعل ثقافية حضارية، فلقد تأثر بآليات كل عصر من العصور. ولأنه فن وافد علينا فقد تأثر بنظرتنا إلى المكان بدلا من تأثره بنظرة الغرب– الذى وفد إلينا منه– إلى الزمان؛ فثبت بثبات المكان، ولم يتحرك مع حركة الزمان.

وهذا البحث يقف متسائلا: هل انتقلنا من عصر الثقافة الأسطورية إلى عصر الثقافة المعلوماتية مرورا بعصر الثقافة الأيديولوجية؟ وإذا كان هذا قد حدث؛ فما وجه الخوف من عولمة ثقافية وما هى مظاهر تلك العولمة فى مسرحنا المصرى؟ وإذا كنا ما نزال قابعين فى حظيرة الثقافة الأسطورية التى هى نتاج شعوب أخرى غيرنا، أو نائمين فى فراش الخرافة الذى مهدناه لأنفسنا منذ مئات القرون؛ فكيف سنواجه تيار عصر العولمة الثقافية فى المسرح؟!

أولا: عصر الثقافة الأسطورية:

فى العصور القديمة حاول الإنسان عن طريق الخيال تعويض النقص فى المعلومات عن الكون وعن الإنسان: حياته.. من أين جاء؟ ولماذا جاء؟ وما هدف وجوده، ومن أوجده؟! وما علاقته بالواجد؟ وما مصيره بعد الموت؟ وإلى ما سيصير؟ وما مدى مسؤوليته عن وجوده، وعما أحدث فى ذلك الوجود طوال حياته؟ وهل هناك حساب؟ وما هى طبيعته وكيف يتفادى العقاب؟ وهل سيبعث ليحاسب؟ وهل سيكون بعثه فى هيئته الدنيوية جسما وروحا، أم فى هيئة روحية فقط؟ إلى آخر ذلك مما وصل إليه من التساؤلات؛ فضا لحيرته.

وحول حياته الدنيا فى الظواهر الطبيعية ما غمض عليه. وفى الحياة أسرار وفى النفس البشرية أسرار يحتاج الإنسان إلى خياله، وإلى احتكاكه بالطبيعة

وبالكائنات وبنفسه، ليحصل على معرفة أو إجابات او معلومات ليبنى عليها معرفة تؤهله ليحدد دوره وموقفه من هذه الحياة بظواهرها وأسرارها. لذلك عول على الملاحظة، ملاحظة الظواهر فى ثباتها وفى سكونها وفى حركتها؛ دون إدراكه لعلة ذلك كله. فتصور أسباب ظهورها على تلك الحالة. ثم عول على محاكاته للطبيعة، وبعض أحيائها فيما هو ملاحظ له ثم عمد إلى تكرار عملية المحاكاة لها فيما يستهويه منها، ويجد فيه نفعا مباشرا له. ثم إنه قد عول على الخيال فى إيجاد دافع وسبب أو علاقة- يقبلها منطقه حينذاك - وراء ما يدهشه أو يحيره من أمر بعض الظواهر أو الكائنات؛ فتخيل دوافع لذلك وأسبابا أرتكن إليها وأصبحت جزءا من أعرافه وسجلا لتقاليده التى رعاها.

ولأن التخيل إعمال ذهنى فى عصر لم تكن تصلح فيه غير القوة الجسمية فى مواجهة الوحوش وقسوة الطبيعة- وأن لصاحبها القليل من التصور، نظرا لطبيعة الخلق فى الإنسان حيث ميز بالعقل والقدرة على الملاحظة والاستخلاص- فإن الخيال بوصفه محركا للقطيع البشرى- قديما - قد كان عمل القلة القليلة النادرة والقادرة على الحدس فى إنتاج المعلومة أى افتراضها- وبذلك عوض الإنسان القديم نقص معلوماته عن حقيقة الأشياء والموجودات: ماهيتها ووجودها السابق، أو ما قبل وجودها ثم صيرورتها بمعلومات من صنع خياله أى بمعلومات (حدسية). ولأنه مدرك أن هذه الافتراضات التى تفتق عنها ذهنه لم تكن سوى مجرد افتراضات لسد نقص فى معلوماته عن ظاهرة ما أو موجود أو كائن أو نقص فى سلوكه؛ لذلك فإنه حين يعرضه على مجتمعه فإنه يصوغها فى قالب أو شكل يجتذب السامعين ويمتعهم ويجعلهم يرون فيما يعرض عليهم وجها محتملا. وهذا الأسلوب الذى يجعل المعلومات الافتراضية محتملة قد تأسس على الخيال والشعور المتدفق تدفقا تفرضه السليقة لا الصنعة ولكى تعلق المعلومة بذاكرة المستمع دعمها صاحبها بالحكاية أو الحدوتة وبأساليب المحاكاة بالتشخيص، أى بتصوير بعض الصفات الخارجية للكائن أو الموجد أو الظاهرة موضع التشخيص.وقد بدأ التشخيص بالحركة الإيمائية أولا ثم بالحركة الإيمائية الموقعة- المصحوبة بإيقاعات الطبول ثم الآلات الموسيقية البدائية- آلة نفخ كالناى أو المزمار فى محاولة تقليد أصوات الرياح

الخفيفة والمتدرجة عند حفيفها بأوراق الأشجار وغصونها- والمصحوبة بعد ذلك بفراء الحيوانات ورؤوسها ثم بأشكال مصنوعة من الجلد تتخذ أقنعة لتلك الحيوانات الضارية- إمعانا في التشخيص.

وتطورت كل هذه العناصر البدائية مع تطور الجانب المعلوماتي والبعد المعرفي عند الإنسان وصولا إلى سد النقص في الخبرة المعلوماتية والمعرفية عند الإنسان.

وهكذا نشأ المسرح القديم تلبية لحاجة إنسانية لم يكن هدفها الأول خلق معلومة أو افتراضها لخلق خبرة معرفية حول مجردات الوجود أو حتى ظواهره، إنما المسرح والأدب والفن قد تأسس بداية على خبرة معرفية أسطورية أي خبرة خيالية صنعها إجماع الناس في المجتمع القديم في تعارفهم على صورة خارقة للعادة (في ظاهرة إنسانية) بوصفها حلا لمشكلة كونية أو كشفا لغموض في الطبيعة. ومع توالي تأثير تلك الصورة الخارقة للعادة في الظاهرة الإنسانية وتوالي إضافات العصور عليها في الأمة التي نشأت الأسطورة في كنفها (دون أن يعرف صاحبها الأول ودون أن يعرف لها مؤلف محدد) أصبحت تراثا استمد أصالته من استمرار حاجة الإنسان إليه في المجتمعات التالية على عصر نشأتها فالفنون والآداب لا تنشئها معلومة ولكن الخبرة الوجدانية المدعمة بالخبرة المعرفية (اليقينية وغير اليقينية) هي التي أنشأت الفنون والآداب وسيلة معاونة لحركة الفكر الإنساني على الثبات والارتكاز عند المعتقد الذي كان خلاصة خبرته التأملية في الوجود (ظواهره وأسبابه ومنشأه وعلله في النشوء وفي التطور) حافظا على حياة الإنسان وسلامته في هذا الوجود متساميا على كل الموجودات الأخرى غير البشرية. وهكذا يصبح الفن وسيلة غير مباشرة تجمع عناصر خبرة الإنسان في أساليب الترفيه والإقناع.

ولقد كان ذلك المعتقد الذي تمحورت حوله خبرة الإنسان المعرفية والوجدانية- اليقيني منها والحدسي- هو معتقدها في وجود خالق لهذا الكون الواسع العظيم استدل عليه من وجود نظام يحكم ذلك الوجود في مظاهره التي تمثلت في الطبيعة: أرضها وبحارها أو في السماوات وأجرامها وكواكبها وفي تركيب الحياة على هذه الأرض وفي دورة تلك الحياة وأطوارها عند الإنسان وعند الحيوان والطير

والحشرات وفى التوازن الطبيعى فى هذا الكون؛ لذلك تمحورت الخبرة الوجدانية الإنسانية حول إشكال أدبية كالشعر والقص والتشخيص والإيماء والرقص والغناء تلك التى تجمعت كلها فى شكل فنى شامل هو المسرح.

غير أن تلك الثقافة الأسطورية على الرغم من قدمها ما تزال فاعلة فى المسرح المعاصر وفى المجتمعات المعاصرة بشكل متفاوت تبعا للبيئة.فما هو دور الثقافة الأسطورية فى مسرحنا؟ وما هو دورها فى مجتمعاتنا فى ظل غزو الثقافة المعلوماتية واجتياح تيار العولمة الكاسح فى مجال الثقافة وفى مجال الاقتصاد؟!

ثانيا: المسرح فى عصر الثقافة الأيديولوجية

وهو عصر الثقافة القائمة على منطق السببية فى مقابل عصر ثقافة الأساطير فى سموها ثم فى انحطاطها المغيب للسببية (عصر حاكمية الغيب) إن عصر الثقافة الأيديولوجية هو عصر حاكمية منظومة الفكر العقائدى المادى القائم على منطق السببية سواء أكان ماركسيا أم كان وجوديا،وسيطرتها على مصائر شعوب الكتلة الشرقية وعلى من يتحزبون للفكر الماركسى أو ينخرطون تحت لواء حزب من الأحزاب الشيوعية العلنية أو السرية، وحيث التحزب لفكرة رأس المال الحر؛ نشطت الكتابة المسرحية نشاطا ملحوظا، على أيدى كتاب مسرحيين مثل بريشت، الذى وظف مسرحه فى محاولة لكسب التأييد لفكرة تغيير العالم بدءا من تغيير الفرد فالأسرة فالمجتمع؛ بعرض قضايا سياسية واجتماعية عرضا يؤدى إلى إصابة المتلقى له بالدهشة وصولا إلى إعادة النظر فى كل ما هو معتاد ومألوف ونقده عبر موقف حيادى وموضوعى،ومثل سارتر الذى وظف مسرحه لكسب التأييد لفكرة حق الفرد فى تشكيل جوهر وجوده الذى أجبر على الوجود فيه بحرية دون الاعتداء على حريات الآخرين كما نشطت كتابات بيتر فايس الذى كرس مسرحه لعرض الظاهرة التاريخية عرضا تسجيليا قائما على التحريض الجماهيرى بغية تغيير الأوضاع ونفى الظواهر التاريخية التى تكرس استغلال الطبقات الحاكمة وصاحبة القرار للطبقات المحكومة (الطبقات الدنيا) ،وكذلك نشطت كتابات العبثيين الذين عملوا على تصوير عبث الفكر وعبث اللغة وعبث المجتمعات بل عبث الوجود البشرى نفسه

واكتفوا بتصوير الوجود الإنسانى عبث الإنسان عبث مظاهر ذلك الوجود، مما يدعو إلى كسب تأييد المتلقى للفكر العدمى.

ولقد مارس عدد غير قليل من كتابنا المسرحيين فى مصر كتابة المسرح كسبا لتأييد المتلقى للفكر الأيديولوجى، خاصة فى اتجاه التغيير الاجتماعى لصالح الطبقات الشعبية كما كان منهم من جرب تصوير عبث الفعل الإنسانى فى المجتمع المصرى، وخاصة عبث الإدارة البيروقراطية مثل(محمد سلماوى) فى حين جرب الحكيم الكتابة للكشف عن ملامح العبث فى تراثنا.

غير أنه من الملاحظ أن التعريج على الحكاية الشعبية بملامحها الأسطورية وبملامحها الخرافية قد كانت حاضرة بشكل أو بآخر فى نصوص أولئك وهؤلاء من الكتاب.

المسرح الأيديولوجى وتيار التعليمية :

لا شك أن عصر الثقافة الأيديولوجية قد غلب عليه التيار التعليمى، أكثر من غلبة التيار المعرفى ذلك أن الثقافة الأيديولوجية تتجه مباشرة إلى محاولة كسب التأييد لفكرها الفلسفى والعقائدى بل الحزبى أحيانا،وهذا ما نجده فى مسرح بريشت وفى مسرح سارتر وفى مسرح كامى وفى مسرح شو،فالكاتب يجند طاقاته الفكرية والمعرفية والإبداعية فى خدمة فكرة يطرحها فى مسرحه ويوظف كل عناصر فنه فى سبيل تحقيقها فى النص وكسب التأييد الجماهيرى لها.

والتيار التعليمى يغلب لا شك تيار الوعى على تيار الشعور، ولذلك فهو يستعين جزئيا بالتيار المعلوماتى لتغطية رسالته الأيديولوجية،وهو تيار معلوماتى مستمد من قاموس أيديولوجية الكاتب نفسه مغلفة بعناصر معجم الفن الدرامى.

حول التيار التعليمى:

يهدف إلى نقل الوعى إلى الشخصية؛ تعليم شخصية لشخصية أخرى فى الحدث وغالبا ما يكون بقصد تعليم المتفرج .

مثال: " شى: (مثله) ولماذا لم ترحم جارك يا قاتل

ديب: (فى حيرة) لكنى.. أعنى.. أشعر أنى لم أقتل أحدا

شى: (هازئا بحدة) تشعر؟! ما للقاضى وشعورك؟!

القاضى يحكم بالقانون.

باستعراض لوقائع ملموسة

ولقد وجدوك تحوم حول مكان الحادث"[1].

حـول التـيار المعلومـاتى: وهدفـه نقل معلومة للمتلقى وأحيانا من شخصية إلى أخرى للتبصـير بـالأمور ولسـد نقـص فى المعلومات مما يسهل اتخاذ موقف أو قرار أو إبداء الرأى

مثال:

" شى: طبعا أنت ستعدم

وخصوصا أن نفرتيتى منذ تغيب إخناتون

أرجعت العمل بقانون الإعدام"[2]

فإلى إلى مـدى تخـدم كـل مـن الثقافة الأسطورية أو الثقافة الأيديولوجية أو المعلوماتية الثقافة الوطنية؟!

مـا الـثقافة الوطـنية؟ أليسـت هـى الـثقافة التى تصون للوطن هويته وتراثه ومكتسباته وتدفعـه فـى طـريق الحرية والعدالة والتقدم؟! أليست تتضمن ما هـو أسطورى وما هو أيديولوجى وما هو معلوماتى؟! غير أن ذلك كله متوافق ومـتفاعل وموجـه لخدمـه قضـايا الوطـن وقضـايا المواطـن(حقه فى الاعتقاد والفكـر والعمـل والأمـن والـرخاء والتـنقل والتعبير عن رأيه والدفاع عن ماله وأسـرته) وذلـك جنـبا إلى جنب مع واجبه نحو تحرير أرضه وأسواقه وفكره والحفـاظ عـلى هويـته مـع العمـل عـلى تقدم وطنه فى كل المناحى المحلية والقطرية والدولية .

ثالثا: عصر الثقافة المعلوماتية:

عصـر الـثقافة المعلومـاتـية هـو عصـر حاكمـية مـنظومة المعلومـات المـتجددة والمـتـابعة وتنظـيم توجـيهها لسياسات الدول.. وصياغة قدر الأمم والدول، بديلا عن

---

[1] مهدى بندق، آخر أيام إخناتون دار حورس الدولية للنشر والتوزيع ١٩٩٨.

[2] مهدى بندق، آخر أيام إخناتون، نفسه.

الدور الذى كانت تلعبه الأيديولوجيات فى العصر الحديث، والتى نحت دور الأساطير والخرافات عن صياغة مصير العالم وتركتها فى يد الدولة العظمى الوحيدة.

وقد قام على إثر انهيار عصر ثقافة الأيديولوجية بعد انهيار دول معسكر الكتلة الشرقية ونظامها الاشتراكى أو الذى زعمت أنه اشتراكى فى حين انه لم يخرج عن كونه نظام رأسمالية الدولة– وهو يقوم على توظيف المعلومات فى محاورة جنس بشرى متقدم علميا وتكنولوجيا واقتصاديا لذات جنس بشرى أقل تقدما من ناحية ومن ناحية ثانية محاصرة جنس بشرى متقدم علميا وتكنولوجيا واقتصاديا لذات جنس بشرى مختلف بالسيطرة على مخه، وذلك بإنتاج مالا تحتاجه غالبية المجتمعات من سيل المعلومات، وبما يفوق قدرات تلك الغالبية على هضم ذلك الإنتاج المعلوماتى، واستيعابه والانتفاع به مما يتسبب فى إرباك تلك المجتمعات وفى تعرية قدراتها تعرية تامة ودائمة وإشعارها بالنقص والعجز ومن ثم شلل أجهزتها لتقنع بدور المستهلك وإلى الأبد .

ويتمثل ذلك الإنتاج فى موجات متتالية ومركزه من الغزو المعلوماتى الموجه من ناحية ومن ناحية أخرى يتمثل فى الأنشطة التجسسية من خلال شبكات الإنترنت بشكل يشمل العالم كله، حيث تصب المعلومات فى المركز الأم لاستقبال المعلومات وإعادة إرسالها. وبذلك يتم تحليل المعلومات وتصنيفها وتقييمها وكشف عورة المجتمعات الدولية من خلال حصيلة المعلومات المتدفقة والمجتمعة، وإعادة توظيفها فى اختراق أنظمة البلدان المختلفة وعقولها اجتماعيا واقتصاديا وفكريا وسياسيا وعسكريا عبر الثغرات التى كشفت عنها المعلومات المتجمعة عن كل بلد.

ونخلص مما تقدم إلى أن المعرفة البشرية قد مرت بثلاث مراحل أو تحولات أساسية :

أولاً : مرحلة الاعتقاد بأن الموجودات تستمد حركتها وتطورها مما وراء الطبيعة، حيث الغائب يتحكم فى الموجود الحاضر.

ثانياً : مرحلة الاعتقاد بأن الموجودات تستمد حركتها وتطورها من الفعل الإنسانى نفسه فالحاضر يتحكم فى مصيره.

ثالثاً : مرحلة ترويج دولة كبرى (أمريكا) لفكرة تحكمها فى مصائر العالم كله.

وعلى ذلك يمكن القول إن العالم قد مر حتى الآن بعصور ثقافية ثلاثة :

١- عصر الأسطرة والخرفنة:

وهو عصر توهم تحقق المأمول والمستقبلى عن طريق الخيال البشرى الراقى بالأسطرة فى العصور القديمة، أو بالخيال البشرى المتدنى أو بالخرفنة فى العصور الوسطى من أجل إنتاج معادل رمزى متوهم لغير الموجود ومحرك لذلك الموجود وللوجود بأسره.

٢- عصر الأدلجة:

عصر تحقق المأمول والمستقبلى تحققا نظريا عن طريق الوعى الخاص بجماعة طليعية محددة، عبر تمثلات خبراتها الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية فى سبيل إنتاج نظرة للعالم من وعى هذه الجماعة ترى أنها المؤهلة لتحريك التاريخ.

٣- عصر المعلوماتية :

عصر تحقق المأمول والمستقبلى عن طريق العلم الخاص الذى تحوزه جماعة شديدة التحديد، عبر خبراتها العلمية والتكنولوجية الفعلية فى سبيل إنتاج المعلومة والسيطرة بها على الكون بتوجيه رأس المال والعمل المأجور والسوق والعقل البشرى.

وهو عصر العولمة أو عصر التعبير الاقتصادى عن مصلحة الشركات الدولية ذات النشاط القائم على التفاوت الاقتصادى والثقافى والاجتماعى والإعلامى بين الدول وبعضها بعضا وبين البشر وبعضهم بعضا، مما يؤدى إلى تركيز الثروة وتركيز المعلومات مع نفى مصطلحات فكرية مثل "العالم الثالث" و "التحرر" و" التقدم" و"حوار الشمال والجنوب" و "التنمية الاقتصادية" و تجاهل العالم المتقدم لمشكلات البلاد النامية وانعدام التقدم والرخاء وسيادة التدهور الاقتصادى والتدمير البيئى والانحطاط الثقافى. أى أنه عصر تحول العالم إلى رهينة فى قبضة كبار المضاربين وتحكمهم فى رفاهية أمم أو فقر دول برمتها دون وجود سلطة محلية أو عالمية تردعهم، حيث سيادة مبدأ السوق ينظم نفسه بنفسه وكل امرئ يأخذ حسب إنتاجيته. عصر تحول العقل البشرى رهينة فى قبضة النظام الأمريكى القبيح حيث القلة القليلة المتاجرة فى عقول الدول الصغرى ودول ما يعرف بالعالم الثالث، ارتكازا

على مقولة(العالم غدا قرية كونية متشابهة) بعد الدور السيادى الذى لعبته الأقمار الصناعية وشبكة الإنترنت وثورة الاتصالات.

وإذا كان المسرح والمسرح الشعرى بشكل خاص قد نشأ وازدهر فى حضن ثقافة الأسطرة فى حين انتفى المسرح، كما انتفى الأدب والفن والعلم مع سيطرة ثقافة الخرفنة فى العصور الوسطى، فإن عصر الأدلجة لم يقض على المسرح الشعرى، وإن ازدهر المسرح النثرى، نظرا لحاجة الفكر الأيديولوجي إلى أدوات توصيل أكثر من حاجته إلى وسائل تعبير، على الرغم من تلك الحاجة الملحة للأيديولوجية، إلا أنها وجدت فى المسرح افضل وسيلة لتقيم جسور الاتصال الجماهيرى، لأن الإقناع عبر وسائل الإمتاع هو أسهل طرق الاتصال الفكرى وأكثرها ضمانا للتفاعل.

ولقد رأينا مسرح إليوت الشعرى فى عصر الأدلجة، كما رأينا مسرح ييتس وكذلك مسرح لوركا ومسرح بريخت فالشعر خير حامل للفكر، والشعر خير قناع يتقنع الفكر خلفه، والفكر عندما يختفى خلف أقنعة الفن الشعرى يكون أسرع تأثيرا مما لو كان مباشرا،وسافرا، لأن الفكر عار من أردية الفن ومن ألبسة الشعر يخيف البسطاء أبناء الطبقات الشعبية المتحصنين خلف أدرعة الفكر الدينى.

وكذلك رأينا فى مصر مسرحا شعريا للشرقاوى ولصلاح عبد الصبور ولنجيب سرور ولمعين بسيسو ولمحمد مهران السيد فى عصر التحزب السياسى والنظام الشمولى (نظام رأسمالية الدولة) فى ظل العسكرتارية المصرية وعنفوانها ورأينا المسرح الشعرى فى ظل انحدار المنحنى الهابط لذلك النظام فى مسرح مهدى بندق الشعرى.

فماذا كان موقف المسرح وموقف المسرح الشعرى- على وجه الخصوص- حين حل عصر الثقافة المعلوماتية وأحاطت بنا جيوش العولمة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية فى محاولات غزونا وأسرنا وبيعنا فى سوق النخاسة؟ هل توارى النص المسرحى؟ وهل أصبحت هناك ضرورة للمسرح فى أسلوبه النثرى بوجه عام، وفى أسلوبه الشعرى بوجه خاص مع عصر الفضائيات والإنترنت؟! وإذا كان لا يزال هناك مسرح فما هى صورته؟! هل ما تزال الأسطورة فاعلة فيه؟! هل ما يزال الفكر الأيديولوجى يحركه ويضخ فيه الدماء؟ هل يجد كتاب المسرح شيئا ما

يستأهل فى هذا العصر أن يعبر عنه بالشعر؟! هل يمكن للشعر أن يبرر وجوده فى مسرح عصر المعلوماتية والعولمة؟! تلك هى الأسئلة التى تشغلنى فى هذه الدراسة فى ظل مجتمع نخرته جرثومة التخلف طويلا وما زالت ،وأسلمته لجرثومه العولمة لتمارس دورها فى نخر ما تبقى منه، فى حين تستمتع أمتنا منذ القدم بالنخر.. ننخر غيرنا وينخر بعضنا بعضا وتنخرنا الأمم حتى عرفنا بالأمة المنخورة.

إن الوقوف عند شاعرية المسرح الشعرى فى عصر انتفت عنه الشاعرية أو كادت تنتفى وتزول يقتضينا النظر فى طبيعة التعبير فى الشعر وفى المسرح حتى يمكننا القول بتأثير اجتماعهما فى فن واحد هو فن المسرح الشعرى فى المجتمع الذى أنتج هذا الضرب من ضروب الفن.

التعبير بين الشعر والمسرح :

لا شك أن مجالات التعبير المعاصرة كثيرة، ومتنوعة. والمسرح ما يزال واحدا منها. ومع انه فن قديم إلا أنه فن معاصر أيضا سواء أكان هدفه تطهيريا أم تغييريا. وإذا كان التطهير مجاله الشعور والتغيير مجاله الإدراك فإن الشعور ظاهرته الانفعال والإدراك ظاهرته الدهشة.وإذا كان الشعر قائما على الشعور الموسيقى، وكان المسرح قائما على الشعور المدرك (المسرح الدرامى) أو الإدراك المشعور (المسرح الملحمى) وإذا كان الشعر فنا قائما بذاته وكان المسرح فنا قائما بذاته، بعد أن تحولت كتابة المسرحية فى العصر الحديث من لغة الشعر إلى لغة النثر على يد الكاتب المسرحى النرويجى (هنريك إبسن) فإن كتابة المسرحية الشعرية وإن كانت تشكل صعوبة ما أمام الشاعر إلا أن الشاعر صاحب الثقافة المركبة والحس الدرامى قادر على خوض تلك التجربة المركبة، خاصة وأن هناك وجها للتقارب بين خاصية كل من الفنين الأدبيين،فالصراع فى المسرح يحمل على المعاناة الداخلية الذاتية للشخصية المسرحية- وفى أسلوب الحكى الذى يستخدم كثيرا عند الحاجة إلى إعادة تصوير فعل مضى أو تصوير فعل مستقبلى؛ غير أنه تعبير على لسان الشخصية فى كل الأحوال، وليس على لسان الشاعر أو الكاتب. والغناء فى القصيدة يحمل بين ثناياه التصويرية تعبيرا دراميا- صراعيا- خاصة فى ثنائية الصوت بين الشاعر ورفيقه أو بيئته أو دابته أو دار حبيبته (الطلل) وإن تم ذلك كله بصوت

الشاعر نفسه معبرا عن نفسه شعورا وقيما ومحيطا، بالمباشرة أو الاسترجاع الزمنى أو الاسترداد المكانى، ومصورا بصوته حالة الرفيق أو المكان أو المحيط دون مشاعره ودون دوافعه.

والقضية هنا هى تعبير أو محاولة تعبير عن ظاهرة تلاحم التعبير المسرحى مع التعبير الشعرى أو التصويرى عملا على جعلهما تعبيرا مسرحيا شعريا. غير أنه قد لاح لى جانب من جوانب التعارض بين الصورة الشعرية والصورة الدرامية المسرحية. ويتمثل هذا الجانب فى اختلاف عنصر الزمن عند تلقى الصورة الشعرية عنه عند تلقى الصورة المسرحية؛ إذ أن الصورة الشعرية تحتاج من المتلقى غالبا زمنيين لا زمنا واحدا حتى يترجمها ذهن المتلقى (سماعا) حيث يكون السماع هو الوجه الثانى الذى يشكل خاصية الشعر على عكس المسرح حيث تتمثل خاصية تأثيره فى قدرة المتلقى السمعية والبصرية فى آن معا على الترجمة الفورية للصورة الشعرية؛ فالصورة الشعرية تترجم ذهنيا، وهى لذلك تحتاج من متلقيها إلى زمنين.. زمن تلقيها وزمن ترجمتها وتلك إشكالية يصطدم بها الشعر الذى يحاول كتابة نص مسرحى بالشعر؛ إذ يتحير بين التضحية بالصورة الشعرية أو التضحية بالصورة المسرحية؛ فلئن صنع الأولى؛ غابت عنه خاصية فى المسرح، وإذا صنع الثانية غابت عن عمله الصورة الشعرية. والشاعر المسرحى المجيد يزاوج بين هاتين الخاصيتين . وقد فهم إليوت ذلك تمام الفهم حين قال (على الشعر أن يبرر وجوده فى المسرح)، ومع أنه فهم ذلك ووعاه إلا أن كثيرا من شعره فى (مقتله فى الكتدرائية)(*) قد أهمل تبرير وجوده فى تلك المسرحية!!

* ت. س. إليوت، جريمة قتل فى الكتدرائية، (مجلة المسرح المصرية) ......

الفصل الثانى
نظرية المسرح بين العصور الشعرية والنثرية
فى الصوت والصورة

مـر المسرح بعصور مختلفة منها ما كان قصصيا ومنها ما كان غنائيا ومنها ما كـان تعليمـيا ومـنها مـا هـو درامـى. وهو عبر رحلته تلك كشف عن نفسه عن طريق التجسـيد الأدائى الحاضـر بلغـة الشـعر حيـنا وبلغـة النثر حينا آخر سواء فيما كان مسموعا أو كان مرئيا.

ودراسـة نظرية المسرح تبدأ بفهم نظرية الشعر (قصة، وغناء وتعليما ودراما) ثـم بفهـم نظـرية النـثر ونظـرية الحـركة التجسـيدية والـتلقى لـنظرية الشعر الدرامى ولنظرية النثر الدرامى.

أولا : نظرية الشعر:

ينقسـم الشـعر فـى عـرف (فنسـنت) إلى أربعـة عصـور: هـى: عصـر الشعر القصصـى- عصـر الشـعر الغنائى- عصر الشعر الدرامى وعصر الشعر التعليمى. ولكل عصـر مـن تلك العصور نظرية أضيف إليها عصرًا للأداء وللتلقى على أساس أن الشعر والمسـرح قـد اكتسـبا مفهومـيهما مـن العرض والأداء حيث بدأ المسرح عرضا ولم يبدأ نصا والشعر يكتب ليلقى.

العصور الأدبية للشعر

١- عصر الشعر القصصى :

تعتـبر المـلحمة فى اليونان أول أنواع الشعر من حيث التاريخ وهذا النوع من الشـعر يعتـبره (م. لآبـى. ى فنسـنت)" الـنوع الأرسـتقراطى مـن الشعر؛ الذى يتخذ المعـركة موضـوعا لـه. هو التعبير الصحيح لجماعة إقطاعية تتنازع مع جيرانها لكى توسـع رقعـتها تحـت الشمس،ووسيلتها الطبيعية لذلك إنما هى الحروب. والفرد فى هـذه الجماعـة لا وجـود لـه، ولكـن هـناك بعـض الرؤسـاء الأقوياء وهؤلاء هم الذين يقـودون الأفـراد بفضل ما يبسطونه عليهم من حماية؛ وفى نظير ذلك تتلاشى الأفراد

أمام هؤلاء الرؤساء ومن الشعراء الملحميين عند اليونان هوميروس وعند الرومان فرجيليوس ودانتي .

إن القصص الخارق للعادة والمليئة بالعجائب تتفق وأذواق هؤلاء المحاربين الذين هم ليسوا في الواقع سوى أطفال كبار سذج ينزعون إلى معرفة الأشياء الخارجية أو إلى ما يدور حولهم، ولا يستطيعون تحليل أنفسهم" إن الشعر القصصي يحدد يقظة الجماعات بالنسبة للحياة"[1] .

على ذلك فإن التفكير فيما لدى الغير يجلب الحروب والتعبير عنها يتم بالشعر القصصي.

٢- عصر الشعر الغنائي :

التفكير في النفس يجلب الإحساس بالمتعة والتعبير عنها يتم بالشعر الغنائي إن الحروب المتواصلة يتلوها سلام نسبي، فالمدنية يسودها النظام، والناس يشعرون بمتع الحياة؛ وهنا يبدأ أفراد المجتمع في أن يتجهوا إلى أنفسهم يفكرون فيها ويحللونها؛ حيث يصبح الفرد عاملا مهما من عوامل الحياة السياسية؛ ولم يبق الإنسان كما كان من قبل كائنا ضائعا في مجموع الشعب، بل عضوا في المجتمع له كيانه وله شخصيته، وله حياته الخلقية وأفكاره. وشعر الغناء يحدد وقت انتقال الفرد إلى الذات الشخصية. وقد ازدهر عند اليونانيين في القرن السابع قبل الميلاد.

وينقسم الشعر الغنائي إلى قسمين:

أ- شعر غنائي جماعي: وهو شعر مصحوب بالرقص وبالموسيقى وهو في نفس الوقت وطني، حيث يصبح الشاعر فيه لسان الجماعة والمعبر عنها في أعيادها الدينية والوطنية إذ يعبر الشاعر عن لسان قومه.

ب- شعر غنائي شخصي: حيث يتغنى الشاعر فيه بإحساسه وحبه وغضبه.

ومن أهم الشعراء الغنائيين وأولهم: ستيز يخور **Stesichore** عاش في القرن السادس ق .م) وبندار **Pindare** (أمير الشعراء اليونان الغنائيين ٢٥١ ق. م – ٤٤١ ق.م)

---

[1] م. لابي. ى. فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية- ترجمة د. حسن عون، الإسكندرية . ط. روبال ١٩٥٤ ص ٣٠

٣- عصر الشعر الدرامى :

تصوير صوت الشخصية وفعلها ومشاعرها وعلاقاتها الحاضرة شعرا.

والشعر الدرامى لا يزدهر إلا فى أمة قد وصلت إلى النضوج الفكرى والفنى، فهو عند اليونانيين لم يصل إلى درجة الكمال إلا حوالى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد.

إنه فى الواقع أكثر أنواع الشعر صعوبة وتعقيدا، إذ أن الشعراء يتناولون فيه تأليف الحياة لا فى مظاهرها الإحساسية وأحداثها المادية فحسب، ولكن فى روحها الدفينة: كأهواء النفس، والإحساسات، والحركات الإرادية التى تعبر عن المظاهر الخارجية المرئية.وذلك يحتاج إلى معرفة بالضمير الإنسانى، ولا تتوفر هذه المعرفة إلا فى عصور تزدهر فيها الفلسفة بحيث يمكن ملاحظة النفس الإنسانية وتحليلها. وذلك يحتاج أيضا إلى إدراك علمى، وخبرة فنية دقيقة هما نتيجة صبر وجهد طويلين.

إن الشعر الدرامى يعكس الوقت الذى يرقى فيه الفرد والمجموع إلى مراتب التفكير.

ومن أهم الشعراء الدراميين فى التراجيديا اليونانية (اسخيلوس وسوفوكليس، ويوربيديس) وفى الكوميديا (أريستوفانيس)

٤- عصر الشعر التعليمى :

إن الشعر التعليمى موجود منذ نشأة الشعوب: والشاعر هزيودس Hesiode يعتبر مثلا لذلك وهو أحد الشعراء اليونانيين، وهو أقدمهم،إذ عاش فى القرن الثامن قبل الميلاد وله ديوان عظيم فى الشعر التعليمى ولكن جانبا منه يهتم بالناحية الأخلاقية،واسم هذا الديوان: (تيو جونى) ويظن بعض النقاد أن هذا الديوان من عمل تلاميذه وله ديوان أخر هو: (الأعمال والأيام) حيث يعالج ما يتصل بزراعة الأرض من فصول ومواسم وأعياد من حرث وبذر وحصاد.

ويرى فنسنت أن هذا النوع من الشعر يسود بصفة خاصة فى العصور التى تنكب فيها الناس على المكتشفات العلمية والنظريات الفنية كما ينكبون على مادة مهيأة تماما، وذلك لضعفهم فى التفكير وفى الإنتاج.

وظيفة الشعر التعليمى :

إخضاع ثمرات الفكر الفلسفى والعلم فى شتى مناحيه لضرورات النظم لتيسير استيعاب المعارف واستظهارها. ولقد وجد بكثرة عند اليونان وساد تماما عند شعراء الإسكندرية فى عهد البطالة كما عرفه العرب العباسيون على يد أبّان بن عبد الحميد وابن مالك كما عرف فى القرن الثامن عشر فى فرنسا.

الشعراء التعليميون قديما :

لاشك ان هسيودس هو أبو الشعر التعليمى عند اليونان (٨ ق .م) وقد ترك لنا شعرا موضوعا عن الفلاحة وفى مجال توظيف الشعر لخدمة الفكر الفسلفى الطبيعى وكان هناك طاليس (الذى تعلم فى مدرسة آمون الكهنوتية الفرعونية فى مصر) وامباذوقليس (فليسوف التلفيقية الذى انتحر فى بركان أطنة لفشل فلسفته) وبارمنيدس وفيثاغورس وفوكيليس الذين دونوا مبادئ الأخلاق نظما فى ظل حكم الطغاة وحكم العبودية وكان فيثاغورس صاحب أول دعوة ثيوقراطية فى التاريخ حيث أسس ديانة تقوم على فكرة تناسخ الأرواح وتحريم أكل الفول[١] . وشرح كل من لوكريتوس وفيرجيليوس طبائع الأشياء فى أجمل عرض وفى حين أخضع مانيليوس وبونتانيوس العروض لأصول الفلك فإن لوكان وصولون وضعا درس التاريخ والفلسفة نظما [٢] . أما هوراس فقد نقد النقد الأدبى وتصور قواعد لفن الشعر نظما وعند العرب نظم إبّان بن عبد الحميد علوم التاريخ وغيرها ونظم ابن مالك ألفيته فى علوم النحو. وقد ظهر الشعر فى المسرح التعليمى على يد برتولت بريشت فى القرن العشرين .

عصر النثر:

ينمو الشعر قبل النثر. ومن المرجح أن النثر قديم بقدم العالم، وكل واحد منا يصنع النثر دون أن يعرفه. ومن المحقق أن الخيال والإحساس وهما الملكتان الرئيسيتان للشعر؛ يستيقظان مبكرين عند الشعوب وعند الأفراد على حد سواء. فالأساطير،وهى وليدة الخيال، والنظم الموسيقى، وهو وليد الحس، هما أمران

---

[١] انظر د. سمير حنا صادق، عبق العلم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨ ص ٧٢

[٢] راجع د. لويس عوض، مقدمة ترجمته لفن الشعر لهوراس،القاهرة الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.

يستهويان الإنسان ويلذان له قبل أن تستهويه الحقيقة الخالصة والأسلوب المنسق، ثم بعد ذلك يتدخل العقل، ومنذ تلك اللحظة لا يكتفى العقل بتلك الخيالات الواهمة، بل يطلب معرفة الحقيقة، فتوضع النظريات التى تتطلب مناقشة بلغة أكثر سهوله وأكثر دقة من لغة الشعر. ومنذ اللحظة التى ينتظم فيها أمر المدينة تنظيما قويا تنهض مشاكل خطيرة تهم الشعب وتتطلب كل القوة الكلاميه، كل مصادر الخطابة الموجزة المستقيمة التى لا تعرف الدوران بل تتجه مستقيمة إلى الهدف.

وهنا فحسب يستخدم النثر فى تأليف علمى أو عقلى مثل التاريخ والفلسفة والخطابة، ومع ذلك لا يغيب عن بال الكتاب لأنهم يؤلفون أثرا فنيا يجمع بين اللذة والمنفعة.

وسبق الشعر على النثر قانون عام يلاحظ عند كل الشعوب. فلقد سبق هوميروس هيرودوت بخمسة قرون فى اليونان. [1] .

ماهية الشعر وماهية النثر

لكن ما هو الشعر؟

الشعر هو النظم: أى الصياغة الموزونة والتعبير الموسيقى للفكرة باستخدام الكلمات والصور وتعتمد على الخيال والحس دائما مع مصاحبة عقلية هدفها تنظيم الخيال والإحساس.

والنثر هو الصياغة الكلامية العادية للفكرة وتعتمد على المنطق العقلى غالبا وأسلوبها تقريرى وصفى سردى قد تشوبه مسحة خيال أو حس. والصور فى النثر الأدبى أو الفنى ضرورة لتميزه عن الكلام العادى.

أوجه الخلاف بين الشعر و النثر :

لا يمتاز الشعر عن النثر بالصياغة والأسلوب والنظم فحسب بل بالأفكار والملكات أيضا.

ويفرق أرسطو بين الشعر والنثر حيث يقول فى مقارنه بين الملحمة والتاريخ" إنه فى الإمكان أن توضع قصص التاريخ لهيرودوت فى قالب منظوم ولن يخل ذلك بكونها تاريخا سواء من النظم أو بدون"[2] .

---

[1] وهذا ما رآه د. طه حسين فى كتابه شوقى وحافظ، القاهرة، المطبعة الأميرية .

[2] أرسطو، فن الشعر، ت. د. إبراهيم حمادة. القاهرة/ الأنجلو المصرية. الفصل التاسع .

وهو يرتكز على تعريف الموضوع فى كل من الملحمة والتاريخ ليفصل بين النشاطين الإنسانيين:

أ- موضوع الملحمة: موضوعها قائم على (الاحتمال): ما يحتمل حدوثه

موضوعها : المثل الأعلى ويكتبها شاعر قصصى

ب- موضوع التاريخ: وهو الحقيقة، ويكتبه مؤرخ.

وهذا التعريف لأرسطو ينصب فحسب على التفريق بين الموضوع فى الشعر والموضوع فى التاريخ. وذلك فى الواقع هو الفارق الأساسى بين الشعر والنثر. فالشعر يتصل بالفن اتصالا وثيقا؛ أما النثر فهو أداة من أدوات التعبير الدقيق عن الحقيقة.

◊ غاية الشعر:

إن غاية الشعر غير نفعية: إذ أن فيه جمالا يستهوينا .

◊ غاية النثر:

وغاية النثر نفعية، عملية، إذ يعلمنا ويثقفنا؛ ومقدار ما يضاف من الفن إلى النثر يعتبر أمرا ثانويا، إذ أنه لا يعدو أن يكون نوعا من الحلية كالزخرفة يحلى بها السيف دون أن يغير من حقيقته شيئا؛ فهو سلاح يستعمل فى المعارك دائما.

◊ الشاعر القصصى :

وهو الذى يتخذ الحادثة الحقيقية أو الحادثة التى قدر لها أن تكون حقيقة مثل (حرب طروادة) أساسا للحمته . بشرط أن يحوك حولها نسيجا من الحوادث الممكنة الحدوث دون ان يشغل نفسه بحقيقة حدوثها أى دون نبش وراء صحة وقوع هذه الحوادث على المستوى التاريخى. لا يهتم بالحقيقة التاريخية كثيرا.

◊ أسلوب الشاعر القصصى :

وهو لكى ينسج الحوادث حول الحادثة الحقيقية عليه أن يتخيل أشخاصا أو يستعير من أشخاص الحادثة التاريخية الحقيقية بعضهم ويستعير لهم مواقفهم وأحاسيسهم وخطبهم وأعمالهم كما يتصورها هو أى يصنع لكل شخصية ما يناسبها من تلك العناصر فى الطباع والعادات. أى يصور ما يحتمل حدوثه قبل الفعل أو بعد الفعل ووسيلته السرد .

◊ جوهر عمل الشاعر:

يكمن فى أنه يفعل ذلك ليثير عواطفنا وميولنا نحو هؤلاء الأشخاص

◊ أدوات الشاعر:

وهو لكى يفعل ذلك لابد من ان يتسلح بملكتين أساسيتين:

(١) ملكة الخيال

(٢) ملكة الإحساس

فليس هناك شاعر ولا فنان بدون هاتين الملكتين بالإضافة إلى ذلك يأتى دور العقل.

◊ دور العقل عند الشاعر:

ويأتى العقل بعد ذلك– بعد الخيال والإحساس – لينظم هذا الخيال ويشذب تلك الأحاسيس بما يوافق كل شخصية من الشخصيات التى كتبها المؤلف نفسه او تخيلها ويكون دور العقل عموما هو دور الرقيب فى ثوب الحكمة والذوق حتى يمنع المؤلف من التردى فى السفاسف والاستحالة اى يبعده عن صغائر الصور والأساليب وعن الصور المغرقة فى التعقيد والبعيدة عن الفهم والشعور عند استقبالها.

◊ أسلوب المؤرخ:

يعنى المؤرخ بتسجيل الحوادث الثابتة وفق منهج فهو يسجل ما حدث على عكس الشاعر القصصى سواء أكان ملحميا ام كان مسرحيا فالشاعر يهتم بما يحتمل حدوثه لا بما حدث. أما المؤرخ فأشخاصه لابد وأن يكون لهم وجود حقيقى.

◊ أدوات المؤرخ:

العلم والوعى والقدرة على إدراك طبائع الأشخاص الذين يكتب ما أحدثوه من أحداث، والقدرة على التحليل والشرح لكى يشرح طبائع الأشخاص دون أن يغير منها شيئا– يكون أمينا– وهو يرى خطبهم وأحاديثهم وأفعالهم كما كانت دون ان يغير منها شيئا

تتلخص ملكاته فى : العقل والذكاء والقدرة على التحليل والمقاربة بين الوقائع، والربط بين الظواهر الاجتماعية المتشابهة .

◊ **دور المؤرخ :**

أشبه بدور القاضي فهو لا يتحيز، وهو بعيد كل البعد عن الالتجاء إلى خياله أو إحساسه عند تناول شخص أو حادثة.. لأن الخيال والإحساس يحملان على تغيير الحقيقة التاريخية.

◊ **فن المؤرخ:**

يقتصر فنه على اختيار الحوادث الرئيسية المهمة، وعلى جمعها وشرحها عن طريق تفسير واقعة بأخرى،وموقف بموقف آخر، ويبرز في بحث الأسباب الخفية بالنسبة للأحداث وفي استنباط القوانين.

◊ **الأسلوب في النثر**

الأنواع النثرية من الكتابة يلائمها التعبير المختصر، البسيط،الدقيق الواضح

◊ **الأسلوب في الشعر**

تحتاج الأنواع الشعرية من الكتابة إلى الحرارة والتعدد اللوني والتدرج الحسي والتنوع المنسجم والموسيقى .

وعلى العموم" لا يوجد في الواقع تمييز دقيق واضح المعالم بينهما فالتراجيديا مثلا عند الكلاسيكيين في فرنسا التي تفيض بالأسلوب المنمق الفخم كما تحتوي بعض المناظر – على الخصوص عند راسين – على أسلوب عادي بسيط .

ويقابل ذلك أن الدراما الحديثة في فرنسا التي تصاغ نثرا، تقترب في بعض الأحيان من الشعر. وذلك من ناحية الطريقة التي يعبر بها عن التأثير لدى الأشخاص ..

فلقد كتب موليير مسرحياته وهي كوميدية شعرا[1] .

◊ **حدود التعبير عن الفكر:**

قد يعبر عن الفكر بلغة شعرية منظومة وقد يعبر بلغة نثرية ذات إيحاءات شعرية وقد يعبر عنه بالنثر التقريري الوصفي أو قليل الإيحاءات .

على أن ما يحكم ذلك هو قانون الصلة الدائمة بين الفكرة والأسلوب الذي هو التعبير عن الفكرة: فالأفكار العادية تستدعي تعبيرات بسيطة هي من الأحاديث

---

(1) فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، نفسه، ص ٤٨

اليومية، فى حين أن التأثير المتصل اتصالا وثيقا بسمو الفكرة أو الإحساس يترجم بصورة خلابة رائعة، ويحمل موسيقية تقترب من الشعر.

يقول م. بى. فنسنت ولم نر فى فن الكتابة أن إحدى الملكات تعمل وحدها أو مستقلة عن الملكات الأخرى. يمكن أن تسود غيرها من الملكات ولكنها لا تستقل أبدا حتى فى الكتب العلمية والمنطقية، وذلك كالتاريخ والخطابة. قد تُرى أحداث أو أفكار فتثير الإحساس وتهيج الخيال؛ وحينئذ لا ندهش مطلقا حينما يأخذ الأسلوب شكلا ولونا شعريا . وذلك يشرح لنا كيف استعمل كتاب النثر، وعلى وجه الخصوص الروائيون، فى القرن التاسع عشر، لغة الشعر وموسيقاه فى كثير من الأحيان. وخلال ذلك القرن يسود الخيال والإحساس. وعلى العكس من ذلك، حدث خلال القرن السابع عشر،والثامن عشر وهما عصران قد ساد فيهما العقل والاتزان، حيث حافظ الكتاب على الصفات الطبيعية للنثر وهى البساطة والوضوح"[1] .

◊ جوهر الشعر :

لأن الشعر هو النظم. ولأن النظم هو العنصر الأساسى للشعر. أى الصياغة الموزونة والتعبير الموسيقى للفكرة باستخدام الكلمات وهذا ما يفرق بين النظم فى الموسيقى والنظم فى الشعر لأن النظم الموسيقى هو صياغة موزونة وتعبير موسيقى للفكرة بالأنغام.

فالنظم جوهر الشعر والنظم فى جوهره هو وضع الكلمات فى السياق بما يلائم ما يراد لها الإيحاء به من خلال وضعها فى هذا النسق أو ذلك بتآخيها مع بعضها بعضا، بحيث لا يكون للكلمة منفردة مزية عن غيرها،وإنما تكتسب الكلمة قيمتها الفنية والمعنوية بارتباطها فى سياق التعبير مع غيرها لتعطى الإيحاءات المتعددة أو المحددة التى أريد لها فى ظل السياق الوفاء بها[2] .

---

(1) نفسه، ص ٤٨- ٤٩

(2) سبق إليه فكر عبد القاهر الجرجانى، فى نظرية النظم فى كتابه: أسرار البلاغة تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى.

◊ التعبير الشعرى :

يقف التعبير الشعرى فى منتصف الطريق بين النثر والغناء لأنه يستخدم النظم أداة شعرية ليعبر بوساطتها تعبيرا طبيعيا عن تأثير نفس أو حالة من حالات الإحساس وفق قانون الشعر.

◊ التعبير الغنائى:

وهو ترجمة إحساسات النفس ترجمة موسيقية وهو يعد نتيجة لذلك، شريكا للكلام فى أغلب الأحيان وفق قانون الغناء.

◊ التعبير الراقص:

وهو ترجمة احساسات النفس حركيا وفق قانون الحركة فى فنون الرقص .

◊ التعبير الموسيقى:

وهو ترجمة احساسات النفس لحنيا وفق قانون الموسيقى والإيقاع .

◊ ميزة النظم:

يحفظ الوزن الفكرة فى الذاكرة لما تعتاده الأذن من السماع. ومعنى ذلك ان الأذن تتأثر بتغير الوزن.

يقول فنسنت :

"إن النظم فى نفس الوقت يعتبر عونا كبيرا للذاكرة حينما تكون الكتابة قليلة الاستعمال".

◊ النظم فى المسرح :

لأن الممثل عليه أن يؤدى دوره من الذاكرة فإن النظم فى المسرح له فائدة مزدوجة، حيث يكون على الممثلين أن يحفظوا أدوارهم عن ظهر قلب ثم يعيدونها وفق تنوع الأحاسيس وتدرج مستوياتهم من حالة إلى أخرى ومن ليلة عرض إلى ليلة عرض تالية أمام الجمهور.

◊ التعبير النثرى:

وهو ترجمة منطق النفس كلاميا مع احتواء هذه الترجمة المنطوقة على الوزن وعلى الموسيقى الناتجة من ترتيب الكلمات فى الجمل وفى السياق ولكنها لا تخضع لقانون ثابت. ولذلك فهو أكثر سهولة فى الكتابة وفى الأداء.

◊ الأنواع الشعرية:

الشعر الغنائى.الشعر الملحمى القصصى. الشعر التعليمى الشعر الدرامى.

◊ تعريف الملحمة:

الملحمة لفظ أخذ من كلمة يونانية: Epos ومعناها عبارة عن شعر قصصى، بطولى، قومى، يحتوى على أحداث خارقة للمعتاد.

" والملحمة باعتبارها شعرا تكون أثرا من آثار الخيال القوى الذى يستطيع أن يبعث عالما متحركا، لا يحد فى تنوعه"[1].

◊ تعريف القصة:

توصف الملحمة بأنها قصصية؛ إذن فهى تضع أمام أعيننا سلسلة من الأحداث . إننا نجد فيها بلا ريب، أو صافا وخطبا، وصورا ولكن كل ذلك يعتبر ثانويا بالنسبة للقصة. إنها التاريخ الخيالى بالنسبة للماضى، التاريخ لعصر يكون الناس فيه أكثر اهتماما بما يصوره الخيال الجميل منهم بما يخلقه الواقع الحقيقى.

يعرف لا مارتين– الشاعر الفرنسى الكبير– الشعر القصصى والملحمة: " إنها الشعر فى طفولة الشعوب حيث تختلط طفولة التاريخ بالأساطير وبالخيال بالحقيقة،وحيث يكون الشعراء بمثابة المؤرخين للشعوب؛ وذلك لأن فن النقد لم يكن قد وجد بعد.

إن الشعوب فى ذلك العصر أيضا، لكى تنشا فتكبر، تشعر بالحاجة إلى وصاية الكبار والأبطال من بينهم ، ثم إنها تربط مصالحها بهؤلاء الأشخاص الأقوياء، الذين حرروهم من العبودية أو نقلوهم إلى درجة من الحضارة؛ فهم لذلك جديرون بالتقدير .إنهم يسجلون ذكرياتهم فى أغان شعبية لا تلبث أن تصبح فيما بعد حين تكتب ، قصائد شعرية،والملحمة ليست إلا شعرا شخصيا بطوليا".

والملحمة: سجل لشعر قومى، هو بمثابة المرآة تنعكس عليها عقائد المجتمع وخواصه، وثقافته كلها .

---

[1] فنسنت، نفسه ص ٧٩

والشاعر القصصى :

يجد نفسه مضطرا لأن يشارك المجتمع فى احساساته،وأن يكون هو نفسه شعبيا إذ أنه لو كان غير ذلك لضل الهدف ولكان جاهلا بما يتطلبه عمله.

الشاعر الغنائى :

يجد نفسه فى حل من أن يقول كما قال هوراس: " إننى أبغض العامة من الشعب " أو أن يصنع كما صنع فينى - Vegny - حينما أعتزل المجتمع فى "برجه العاجى" وأخذ يكتب لخلاصة الشعب غير مفكر فى طبقاته الأخرى.

نظام القصة فى الملحمة :

تقوم على وحدة الحدث ولكن فى حبكة واهية لتجاور الأحداث .

◊ مصادر الوحدة فى الملحمة:

الملحمة ككل أثر أدبى، لابد وأن يكون لها وحدة. وهذه الوحدة نتيجة لأمور:

الأول: أن تحتوى على حادث مهم تتبعه سائر الأحداث الثانوية: كغضب أشيل فى الإلياذة، وتأسيس مدينة روما فى الاينيادة (نسبة لبطلها اينيه Enee) وتسمى هذه وحدة الحدث.

الثانى: أن تحتوى على شخصية رئيسية مثل آشيل- أينيه- رولاند، تقود الحوادث وتكسب الشعر وحدة المتعة.. وتتميز الملحمة ببنائها وهندستها فهى باعتبارها قصة لحدث لابد وأن يكون لها مظهر المأساة من ناحية اشتمالها على العرض والتغييرات الفجائية التى يتعرض لها البطل، ثم العقدة، والحل.

◊ عناصر الملحمة :

بالإضافة إلى اشتمالها على الوحدة التى تجلبها الشخصية والحدث فإن الملحمة تعتمد على العرض والتغييرات الفجائية للبطل والعقدة والحل.

١- العرض : ومهته بيان الموضوع فى بضع كلمات، وهو يكون فى صورة دعاء آلهة الشعر La muse إن كان المؤلف وثنيا ، دعاء الإله أو القديسين إن كان

مسيحيا. أو الإله إن كان مؤمنا مسلما كما هو عند المعرى فى رسالة الغفران "قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرائيل" وهى العبارة التى بدأ بها الرسالة .

وكما فعل هوميروس فى الإلياذة حيث يتحدث على لسان إلهة الشعر" عن غضبة آشيل، بن بيليه Pelee"

٢- ما يطرأ على أبطال الملاحم من تغييرات فجائية : Peripeties

ليس من المألوف أن يسير الحدث فى الملحمة بشكل واحد فى اتجاه واحد. إذ أن الواجب يقضى بأن يكون صورة للحياة، التى كثيرا ما تجرى فيها الحوادث متعارضة أو متباطئة أو مسرعة بوساطة ما يعترضها فجأة من حوادث أخرى فالتغييرات إذن أمر ضرورى.

وهكذا اصطلح الأدباء على تسميته حدث غير منتظر ياتى فجأة فيغير سير الشعر باسم Peripetie وهى كلمة مأخوذة من اليونانية ومعناها الانتقال المفاجئ من حالة إلى أخرى ومن ثم من حدث غير منتظر يأتى فيغير مجرى القصة. ويستوى فى ذلك الحدث السعيد والحدث التعس وعلى هذا فإن غضبة آشيل واعتزاله المعركة فى الأغنية الأولى من الإلياذة تعتبر فى الحقيقة حادثا من هذا ، إذ أنه بما صنع يغير مجرى القتال تغييرا سيئا بالنسبة لليونانيين.

وكذلك ما يحدث من تدخل الآلهة الفجائى لإنقاذ بطل من مأزق حرج أو لهلاكه.

٣- العقدة :

قد يحصل فى لحظة ما أن تتعادل الكفاءات المتعارضة والأحداث المتباينة بشكل يدع القارئ فى حيرة من الأمر فلا يدرى أى اتجاه يسير فيه الحدث الرئيسى. هذا هو ما نسميه بالعقدة، ويمكن تحديد العقدة بأنها المكان من القصة الذى يستحيل أن نرى فيه كيف تنتهى القصة.. وذلك لما بين القوى المتخاصمة من تكافؤ وتوازن. وعلى ذلك فإن ما تراه فى الأغنية التاسعة من الإلياذة من إيفاد سفراء يونانيين إلى آشيل يعتبر العقدة بالنسبة للملحمة. وذلك لأننا فى مفترق الطرق بالنسبة لسير الأحداث؛ فلو نجح السفراء فى إقناع آشيل واجتذابه إلى جانبهم لكان فى ذلك نصرهم وسلامهم؛ ولو فشلوا فى مهمتهم لكان فى ذلك فناء زملائهم من

المحاربين. ولهذا تبدأ الهزائم الشنيعة بعد فشل السفراء فى مهمتهم وكان يمكن أن تكون الكوارث عامة شاملة لولا التغير الطارئ فجأة بسبب موت باتروكل Patrrocle وفى تلك اللحظة فحسب يأخذ آشيل أهبته للخروج من عزلته فيجئ ملقيا برمحه فى إحدى كفتى ميزان. ومن هنا تتسابق الأحداث وتقترب من الحل.

٤- الحل : هو كما يدل عليه اللفظ، اللحظة التى ينكشف فيها الموقف المعقد ويقترب فيها من هدفه بطل الملحمة وتحظى فيها بالحل. وفيه تكمن دعامة الملحمة.

أنواع الملحمة :

ملحمة بدائية أو طبيعية- ملحمة عالمة أو تقليدية وكلاهما ملحمة بطولة ثم هناك الملحمة الأدبية، والشعر فى الملحمة البدائية والشعر التقليدى وليد التفكير.

مميزات الملحمة البدائية :

إن نقطة البدء فيها هى حادث تاريخى حقيقى أو حادث يظنه الناس تاريخيا والأوديسيا لا تعالج حادثا تاريخيا أو شبيها به، وإنما تعالج حادثا أو مجموعة من الحوادث يغلب عليها الطابع الحربى.

والشعوب فى مبتدأ أمرها لم تكن فى الواقع سوى شعوب حربية: فحياتها قائمة على القتال إما دفاعا عن النفس وإما رغبة فى اتساع رقعة الملك. وكان رجال الغزو يتمتعون بشهرة أكثر من شهرة رجال الثقافة ولم تكن هذه الملاحم من تأليف شخص واحد بل من تأليف مجموعة من الأشخاص غالبًا غير معروفة المؤلف.وإذن فهى من تأليف الشعب أو جمع من الشعراء. والفن فى هذه الملاحم يبدو طبيعيا أكثر منه صناعيا يخضع لمقاييس العقل.

الملحمة الأدبية :

وهى التى تنعقد البطولة فيها لفكرة كفكرة الخلود فى العالم الآخر مثلما نرى فى الكوميديا الإلهية لدانتى والفردوس المفقود لملتون ويوتوبيا لتوماس مور ورسالة الغفران للمعرى. وتسمى بالملحمة الرمزية لأنها تعتمد على فكرة فلسفية وتعتمد على الخيال.

الملحمة العالمة (التقليدية) :

يخضع الفن لقوانين العقل بعد أن يزداد تثقيفا ورقيا وبعد أن كان ساذجا طبيعيا بقدر ما تتقدم الحضارة وتنمو الآداب ولذلك فإن الشاعر يضيف إلى مواهب الشعر عنده دراية الدراسين لأصول الفن ، وقد يضيف إلى ذلك فى بعض الأحيان المعارف الواسعة لدى العلماء. وهو بذلك يأخذ عن العلماء بعد أن كان مصدر معرفته الملحمية هو الشعب إذا كانت صلته بالشعب مستمرة وتمكن من أن يقتبس منه ما يصوغه فى قصصه وما يتغنى به من أفكار، ثم يرد إليه، كما يرد الصوت صداه، ما أخذه منه بعد أن يطليه ويتوسع فيه.

والمؤلف فى الملحمة العالمة هو واحد من المؤلفين الباحثين الذين يعتزلون الناس فى مكاتبهم ليعملوا فى صمت ثم يتخيرون موضوعا محتذين فى ذلك حذو من سبقوهم فى الكتابة عن هذا الموضوع.

الملحمة العالمة :

ليست إلا صورة من الملحمة البدائية أو تقليدا لها للاعتبارات الآتية:

أولا : لأنها تستعير منها إطارها وهيكلها ووسائلها وعناصر التأليف الضرورية كأن يكون الموضوع قوميا وأن يحتوى على معارك، وأحلام ونزول إلى الجحيم، وأن يكون هناك موضوع للعجب مع مقارنات.

ثانيا : لم تعد الملحمة كما كانت من قبل موضوعا يشترك فى تأليفه جميع أفراد الشعب ويساهم فى صياغته كل الشعراء الذين ينتمون إلى مدرسة واحدة. بل أصبحت أثرا مستقلا يسوده طابع التفكير العميق وينظمه شاعر بمفرده .

ثالثا : إن ما كان يعتبر فى الملحمة البدائية إلهاما أصبح فى الملحمة العالمة طريقة متبعة وخطة مرسومة.

رابعا : كانت الملحمة البدائية حين تقص مصحوبة بأنغام موسيقية ولم يعد ذلك موجودا فى الملحمة العالمة حيث أنها تكتب لتقرأ لا لتسمع.

خامسا : عنيت الملحمة البدائية بتصوير الأخلاق لا كما كانت عليه عصر وقوع الأحداث بل كما كانت عليه فى عصر كتابتها. ومثال ذلك ما حدث مع

هوميروس إذ صور أخلاق الشخصيات وعاداتهم فى الإلياذة كما تجرى فى عصره مع الفارق الزمنى بين عصره وحرب طروادة . ومع اختلاف العادات والطبائع بين أهل طروادة واليونانيين إلا أن الإلياذة لا يظهر فيها هذا الفرق.

سادساً: لا تعتمد كثير من الأحداث فى الملحمة البدائية- الإلياذة- على سند من التاريخ،وعلى العكس من ذلك تماما ما نجده عند فريجيليوس فى (الإنيادة) حيث يحاول فى ملحمته رسم روما القديمة وتصوير العصور الغابرة فى اختلافها عن العصر الذى عاش فيه فريجيليوس نفسه. وكذلك فعل فيكتور هوجو فى ملحمته: "أسطورة العصور".

الشعر الغنائى :

تعريفه : هو التعبير عن الإحساس الشخصى .

وهو نظم واقعى مركز، ذو نغمة عامة، وإحساس شامل، متميز بالهدوء تارة وبالرقة تارة بالخطر والعظمة ،خال من القص الملحمى متميز بالانبساط والفيض، عاكس للحقيقة والواقع مع التقلب والاضطراب فى التصوير. نتيجة لتأثير هزة نفسية داخلية .

وهو تعبير يصدر عن إحساس الشاعر نفسه سواء كان خاصا أم عاما أى يعكس إحساس الشاعر بمجتمعه يعكس روح هذا المجتمع.

نشأته :

ينشأ بعد الشعر القصصى فى عصر الشباب من حياة الحضارات الإنسانية: إذ أن الفرد يبدأ فى الإحساس بكيانه وشخصيته وفى الإصغاء إلى" الأصوات المنبعثة من دخيلة نفسه"[1] . ولكنه ينشأ أيضا فى المجتمعات التى بلغت سن الشيخوخة إن لم تكن قد وصلت إلى عهد الانحلال.

منابع الإحساس فى الشعر الغنائى :

(أ) منبع الإحساس عند الشاعر الغنائى من كثرة استعمال (الأنا)

---

[1] فنسنت، نفسه .

(ب) من الحاجة الملحة إلى اللذة ثم التبرم بها بعد تذوقها.

(ج) من التشاؤم الناتج عن خيبة الأمل المتكررة.

(د) من العناء الصادر عن التفكير في نظرية الوجود التي يعرض لها العقل المولع بالتحليل وبالحرية في البحث.

موضوعات الشعر الغنائي :

إن مقدرة الخيال على الخلق والتأليف بالنسبة لأحداث الملحمة وأشخاصها لا تقف عند حد ، وكذلك الحال بالنسبة لأحداث الرواية : إذ أن الميدان الذى ينفتح أمامها لا ينتهي. وليس الأمر كذلك بالنسبة للإحساس فالنفس الإنسانية لا تنطوى إلا على عدد قليل من الاحساسات،وهي دائما لا تتغير، وتلك الاحساسات هي موضوعات الشعر الغنائي باستمرار، وهذا شبيه بصانع الموسيقى الذى يلجأ إلى مجموعة كبيرة من التغيرات في أنغامه، غير انه لا يتركنا نقطع الصلة بخيوط أنغامه الأساسية التي تتمحور حولها أنغامه الأخرى.

وتدور موضوعات الشعر الغنائي حول الفرد– الأسرة– الوطن– الإنسانية– الطبيعة– الله– اللانهائية– العشق بمستوياته.

الهجاء في الشعر الغنائي :

ويعد الشعر الهجائي وصلة متطورة من الشعر الغنائي إذ يعتبر الشعر الهجائي مزيدا من الشعر التعليمي إذ هو يدعو لإصلاح الناس بما يهيئه له من دروس في ذكر المساوئ ومزيدا من الشعر المسرحي بما يحتويه من محاورة ومن شخصيات تشبه شخصيات المسرح ومزيدا من الشعر الغنائي من حيث حديث الشاعر لنفسه عن إحساساته التي يشرحها تارة في صراحة وتارة أخرى يترك إحساسه بالغضب والاحتقار ينساب متخفيا في ثنايا الشعر[1] .

الشعر الدرامي : *

تعريفه : هو عبارة عن تمثيل صورى لحادث تاريخي أو خيالي من الحياة الإنسانية.والشاعر في هذا النوع يمحى تماما،ونحن نشهد منظرا كما لو كنا عملناه

---

(1) فنسنت ، نفسه، ص ١٤٧

بأنفسنا فى مكان عام، إذ تمضى الأحداث نفسها أمامنا، وتمر الأشخاص أمام أعيننا فنراهم حين يعملون وحين يتكلمون وعلى العكس من ذلك فى الأنواع الأخرى حيث نجد الشاعر يفرض نفسه بيننا وبين الحقيقة: إذ أنه يقص أو يصف وهذا التمثيل صورى أو تقليد كما يقول أرسطو. والشاعر المسرحى فى الواقع يأخذ موضوعاته إما من التاريخ، وإما من التراث الشعبى أو الأسطورى وقليلا ما يتجه نحو عالم الواقع. غير أن الشاعر المسرحى حين يأخذ من التاريخ فإنه لا يراعى الحقيقة التاريخية(صدق الوقائع أو مصداقية حدوثها على المستوى التاريخى- كما وردت فى كتب التاريخ) وإنما يراعى الحقيقة الفنية (صدق التعبير الفنى والشعرى) لأنه يبنى الحدث على الاحتمال وليس على الضرورة ومصداقية عرضه فى تطابق الشكل مع المضمون وقوع التعبير الدرامى ومدى امتزاجه مع التعبير الشعرى ليتحقق الإمتاع فى الصورة الشعرية الدرامية ويتحقق الإقناع ومن ثم التأثير.

فى التفريق بين الشعر والتاريخ :

حول هذه القضية يفرق أرسطو بين الشعر والتاريخ تفريقا يحدد هوية كل منهما :

الشعر: يعنى بالكلى" يزن ما يصلح لأن يقال أو يفعل، إما لاحتماله أو لضرورته.

التاريخ: لا يعنى بغير الجزئى من الأمور

الشعر يلجأ إلى التعميم ووصف الذاتيات التى يشترك فيها أفراد الجنس قبل أن يعنى بوصف العرضيات التى تخص أفراد النوع أو الفصل.

واجبه أن يصور لنا نماذج عليا يصل إليها عن طرائق الانتخاب والتعميم والتخييل والشعر عند أرسطو : مقدم على التاريخ لأنه أدنى إلى الواقع من التاريخ باعتباره وثيقة للواقع وهو مقدم على الفلسفة لأنه أدنى إلى روح الحق من الفلسفة باعتبارها وسيلة للحق والفن عند أرسطو: تقليد للطبيعة والطبيعة حقيقة لا خيال وبذلك يتعارض مع أفلاطون .

أما الفن: عند أفلاطون فهو تقليد لظل الصورة المثلى للطبيعة والطبيعة ظل للطبيعة المثلى فى عالم (الغيب) .

هوراس والشعر:

اكتفى هوراس بسرد الوجوه المختلفة التى أمكن للشعر قديما أن يسترضى عامة الناس بها، ويتدخل فى تنظيم حياتهم، على صورة موجزة، ولم يتعرض للوسائل الفنية التى تتوسل بها الفنون لذلك. وهو يقرر أن الشعراء قد اكتسبوا بين الناس مكانة الحكماء والنبيين من جراء توسطهم فى حل مشاكل الخلق. وهى فكرة قديمة شائعة إلى حد جعل الرومان ينحتون لفظة تشير إلى الشاعر والنبى كأنهما شيء واحد.

موقع الشعر فى قيادة الفكر عبر العصور :

إذا كان الشعر قد قاد حركة الفكر فى المجتمع القديم- حسبما رأى د.طه حسين- فإن الشعراء قد تنازلوا راضين أو كارهين عن قيادة الفكر للفلاسفة عندما دخل المدينة طور التكوين؛ فإن رسوخ الحضارة وتوطد أركان الدولة القديمة على عمد المدنية قد أسقط زمام قيادة الدول فى أيدي رجال السيف والمحاربين لتعود قيادة الفكر مرة أخرى ليس فى أيدي الشعراء ولكن فى أيدي الفلاسفة وفى أيدي العلماء لتتأرجح بينهما وتسقط أخيرا فى أيدى الفلسفة الأيديولوجية، التى ما تلبث أن تتنازل عنها للنقاد فى عصر المعلوماتية الذى عشنا بدايته فى الربع الأخير من قرننا العشرين.

ويبدو أن النقد سيترك كارها- أو راضيا قيادة الفكر للكونيين من الرأسماليين والاقتصاديين الذين تقوم على أكتافهم أركان ما يعرف بالنظام العالمى الجديد- وإن كنت أرى أنها المرحلة الأخيرة من النظام العالمى القديم- ومع أن الشعر قد تراجع عن القيادة الفكرية لغيره فإن الشعر مع ذلك قد عاش فى عصور الفلسفة والحرب والسياسة وفى عصور الصناعة والعلم، عاش- حسبما يرى د. لويس عوض- غير أنه تراجع بدءا من عهد السيف والقومية الذى عاشه هوراس فى عصر الزحف الرومانى على العالم حيث كان النظام العالمى فى قبضة الإمبراطورية الرومانية. غير أنه كان شعرا تعليميا أيضا وكان كما يرى د. لويس عوض صورة دقيقة لذلك ولنفسيته، شعرا لا يخرج عن كونه نظما لا يصدر عن فيض الشعور، هو

قريض مهذب ناعم ليس فيه من الفيض ولا التصوير الذى يفوح منه عبق الهمجية والسحر والتعاويذ لا يحذر أفئدة الخلق ولا يستفز حيوانيتهم أو يذهب بلبهم- كما يقول د. لويس عوض[1].

موضوع الشعر عند الكلاسيكيين الجدد :

هو دراسة الإنسان كمجموعة من الصفات والأخلاق التى تعيش فى مجتمع ما . ولقد اعتمدوا فى اتجاههم هذا على عدد من الأسس أهمها:

دور الفكر: الاعتماد على العقل فى كل خلق أدبى. وقد كان الشعر فى مفهومهم هو الفن التمثيلى (الدراما). كما يقول أرسطو

حياد الشاعر وترك الأمر للشخصيات :

إن هدف الشعر هو تجديد فاعلية المثل العليا وإبرازها للسمو بالأخلاق ولذا فقد طلبوا من الشاعر ان يبدع أدبا موضوعيا مبعدا نفسه عن العمل الفنى، واضعا جمهوره ومستمعيه فى المكان الأول.

وحدة الأنواع :

إن الأدب أنواع ولكل نوع قواعد ولذا فلا يجوز الجمع بين نوعين فى عمل واحد. وقد تأثروا فى ذلك بأرسطو الذى قال بأنه لا يجوز الجمع بين المأساة والملهاة فى مسرحية واحدة -مع أن الجمع بينهما فى نص مسرحى كان قائمًا على أيامه-.

التصوير بين الواقع والاحتمال :

أن يلتزم الأدب جانب المعقولية فلا يخرج الفنان عن الطبيعة بمفهوماتها المختلفة،وأن يلتزم كذلك إلى جانب اللياقة أى أن تكون الأفكار والتفسيرات متلائمة مع القواعد الموضوعة لخلق العمل الفنى؛ ففى المأساة مثلا لا محل لأشخاص من الطبقات الدنيا لأن هدف المأساة هو إبراز القوة القاهرة التى تقع على أناس وأبطال متميزين عن غيرهم.

---

(1) د. لويس عوض،مقدمة ترجمته لهوارس فى (فن الشعر)، نفسه، ص ٥٠

الاعتماد على المحاكاة وتوظيفها أخلاقيا:

إن تحقيق الوظيفة الأخلاقية للأدب يكون بالتقليد أو التمثيل الذى فهمه أرسطو على أنه تمثيل الطبيعة تمثيلا ينتج أثرا خيرا فى عقل المستمع.

المحدثون والشعر: ساروا على ذلك المبدأ فنادوا بأن تترك للأديب حرية التعبير عن آرائه وأفكاره وعواطفه وفقا لعصره.وبما يلائم بيئته ويستسيغه معاصروه غير أنهم أحلوا مشاكلة الواقع محل المحاكاة .

درايدن والشعر :

❖ لم يكتب كأديب ثائر

❖ لم يكتب مدافعا عن فن مجدد فلقد احترم السابقين عليه وأدخل من الحديث ما يلائم جمهوره.وكان يهدف أولا وأخيرا إلى استمالة جمهوره إلى ما يكتبه ويكسب عطفه وثناءه- وهو متأثر بالنقاد الفرنسيين-.

ويرى أن الهدف من الشعر فى المسرح هو التسلية .ولم يقف موقفا متشددا من قضية القافية فى المسرح الشعرى، ولكنه كتب مسرحا شعريا ملتزما بالقافية فى بعض مسرحياته كما كتب مسرحيات شعرية غير ملتزم فيها بالقافية [1] .

---

(1) أنظر، درايدن،مقاله فى الشعر المسرحى، (درايدن والشعر المسرحى) د. مجدى وهبه، د. محمد عنانى، القاهرة، الأنجلو المصرية ١٩٨٢.

الفصل الثالث

نظرية المسرح الشعري بين المحاكاة والحكي

تمهيد :

كتب المسرح شعراً منذ الإغريق (٥٠٠ق.م) وظل حتى القرن التاسع عشر لا يكتب إلاّ شعراً .

حوّل الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن الكتابة المسرحية إلى لغة النثر الفني الدرامي بقصد توسيع فعاليات الاتصال التعبيري عبر فنون المسرح ليؤثر تأثيراً درامياً وجمالياً في فكر المجتمع وسيكولوجيته وقيمه بشكل أكثر فعالية.

ومع أن تغير الثقافات قد أدى عبر العصور إلى تغير أساليب التعبير والتأثير في فنون المسرح إلاّ أن المسرح الشعري ظل يقاوم من أجل البقاء المتميز في الأوساط الأدبية والثقافية وحقول الإبداع التي حوصرت بفنون الميديا في عصر المعلوماتية مع انحسار الذائقة الشعرية والجمالية عبر لهاث إيقاع الحياة في عصر العولمة الذي تميز بسطوة التبعية الاقتصادية.

ولأن المسرح الشعري ينطلق من نظرية الدراما ؛ لذلك وجدت من الضرورة بمكان الإطلالة على موقعه الآن من تلك النظرية بعد أن تعددت النظرية وتشعبت ما بين الدراما الكلاسيكية والدراما الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية والعبثية والوجودية والسيريالية والدادية والتكعيبية والمستقبلية والدراما الوثائقية ودراما المسرح داخل المسرح ، ودراما الفصل الواحد ودراما الممثل الواحد (المونودراما) والدراما الغنائية والميلودراما. وهي إطلالة تأمل لقدرة الشاعر المسرحي على السير بقلمه وسط هذه النظريات الدرامية سواء عرّج على التراجيديا أم عرّج على الكوميديا متذرّعاً بتقنيات كل منها . وهل يحاكي الشاعر المسرحي الفعل شأنه شأن الكاتب المسرحي المتقيد بنظرية أرسطو أم يحاكي الأسلوب؟!

إنه يحاكي الفعل (فعل الشخصية الدرامية) ولا يحاكي الأسلوب كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً أم واقعياً أم غير ذلك من الأساليب الأدبية والفنية . لأن الكاتب المسرحي لا يضع أمامه نظرية ما يتخذها مقياساً لكتابته في أثناء شروعه في الكتابة.

هذا بالإضافة إلى أن محاكاة الأسلوب هي شر أنواع المحاكاة – كما يقول د. مصطفى بدوي – ذلك أن الأسلوب هو انعكاس نظرة المبدع الخاصة إلى الوجود ، والشاعر يغير من شكل أفكارنا ومن الفترات الزمنية التي تستغرقها في أذهاننا . ومع ذلك فلا مندوحة عن النظر في المسرحية الشعرية من منظور الكلاسيكية الأرسطية وما جاورها من تطبيقات مسرحية في عصره تخلط الكوميديا بالتراجيديا[1].

١- المسرحية الشعرية في الكلاسيكية

تأسست نظرية الدراما الأرسطية على "محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة ذات الطول المعلوم والتي تؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم هذه المحاكاة بوساطة أشخاص يمثلونها ، وليس بوساطة الحكاية ، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة وبهذا تؤدي إلى التطهير ، أي تطهير النفوس من أدران انفعالاتها ومشاعرها الضعيفة المتعاطفة مع الشخصية المحورية.

والسؤال :إلى أي مدى يتوافق هذا التعريف الذي خص به أرسطو التراجيديا مع المسرحية الشعرية ؟ هل تبتعد المسرحية الشعرية في صياغتها الكلاسيكية عن الأركان الستة التي وضعها أرسطو للتراجيديا وهي :

الخرافة : أو القصة ذات الخرافة

اللغة : ذات إيقاع ولحن ونشيد وحوار

الفعل : وهو النواة الأساسية التي ينسج حولها الشاعر المسرحي الحدث التراجيدي.

الشخصيات : وهي عظامية من طبقة النبلاء دون غيرهم (بما يعد فصلاً طبقياً)

الحبكة : حوادث المسرحية التي تجري خارج المسرح والتي ترويها الجوقة (مع أن ما يروى لنسمعه لا يفعل في نفوسنا فعل الذي تراه عيوننا)

---

(١) وهو ما نص عليه قانون اتحاد الفنانين الديونيسيين وما طبقه الشاعر المسرحي دينو لوكوس في مسرحيته (كومودو تراجوديا) في القرن الرابع ق.م. راجع : سيكاي جيرج ، علم اجتماع المسرح ، ج٢ ، ترجمة : د. كمال عيد ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي السابع عشر ٢٠٠٥ ، ص٥٨١ .

المناظر : الأزياء – الأقنعة – الديكور (منظر ثابت) – الملحقات الشخصية.

وإذا كانت التراجيديا – وفق أرسطو – تعتمد على الوحدات الثلاث . فإن الملهاة قد لا تحرص على تلك الوحدات . وإذا كانت الكوميديا لا تعتمد على عظامية الشخصيات كالمأساة ولا تعتمد على عظامية اللغة ونبلها كما هي في المأساة ولا تلق بالاً للقضاء والقدر كما في المأساة وإنما تعتمد المنطق العقلي كمحرك للفعل فهل تكتب الكوميديا الشعرية وفق الأسس التي تنافى فيها أسس التراجيديا ؟!

مع تعدد نظريات الدراما بين نظرية المحاكاة في الكلاسيكية[1] بوحداتها الثلاث وهدفها التطهيري الذي تجتهد في تحقيقه بوساطة التراجيديا أو هدفها التغييري الذي تجتهد في تحقيقه بوساطة الكوميديا ارتكازاً على عنصر الإيهام حيث يتعين على المتلقي للعرض المسرحي تصديق معطيات العرض متفاعلاً مع عنصر الاندماج أو المعايشة ، ويتعين على الفنان والمتلقي كليهما الانقطاع عن كل ما حوله عند اتصاله بما هو مقدم عليه إرسالاً (تأليف – إخراج – تمثيل) أو استقبالاً (الفرجة المسرحية – قراءة نص مسرحي) مع التقيد بنظرية الفصل بين الأنواع ، حيث تستقل الدراما التراجيدية أو تنفصل عن الدراما الكوميدية . فالأولى قصرها أرسطو على النخبة في نظرية المحاكاة التي يتحقق عن طريقها التطهير مرادفاً لسعي الأديان نحو السمو بالنفس البشرية ارتكازاً على أساسين هما :

- الإيمان : وهو تصديق الإنسان (المؤمن) بكل معطيات الرسالة الدينية.
- الخشوع : وهو انقطاع العابد عن كل ما حوله عندما يتصل بإلهه الذي يعبده.

وقصرها في الكوميديا على الطبقات الشعبية من العامة والغوغاء وجماهير الناس ، ارتكازاً على الإيهام والاندماج أيضاً وعلى المفارقة الكوميدية (عنصر مباغتة الموقف الدرامي لأفق توقعات المتلقي) ليحقق التغيير عبر المحاكاة أيضاً :

وبالإضافة إلى ذلك القيد الطبقي الذي قصر فيه أرسطو تصوير الملوك والأمراء وعلية المجتمع على التراجيديا وحرم بسطاء الناس وفقراءهم من الظهور في

---

(1) هي مذهب أدبي وفني أساسه نظرية الوحدات الثلاث كما أن أعظم مظاهره هو الهدوء والتقيد والتوازن وعظمة الشأن. والكلاسيكية لغة تنحدر من أصل كلمة كلاسيكوس classicus اللاتينية ومعناها الجندي والبحار والمواطن من الدرجة الأولى (لغة) ، ومصطلحاً تطلق على الكتاب المقدس والفن القديم. وأول من استعمل تعبير الكلاسيكية هو الألماني يوهان فنكلمان Vankelmann (١٧١٧/١٢/٩– ١٧٦٨/٦/٨).

التراجيديا وقصر محاكاتهم على الكوميديا. تقيدت كل من التراجيديا والكوميديا بالوحدات الثلاث :

- وحدة الموضوع : حيث يقوم الحدث (منظومة الصراع المتنامي حول حدث واحد) على حبكة واحدة.
- وحدة المكان : حيث يتجسد الحدث أو يدور في مكان واحد (منظر واحد) لا يتغير من بداية المسرحية إلى نهايتها.
- وحدة الزمان : حيث اختلف مفسرو النظرية الأرسطية حول تقيد جريان الحدث في تفسير بعضهم بيوم وليلة (أربع وعشرين ساعة بلغة العصر) وعند آخرين بنهار بدءاً من طلوع الشمس إلى غروبها (اثني عشرة ساعة). .

ولأن المسرحية الكلاسيكية صورة لنبل الإنسان — إنسان نخبة الطبقة الحاكمة — لتأكيد ثبات تلك الصفة وقصرها على علية القوم حكاماً وأمراء — أحياء وأمواتاً — في التراجيديا. وهي صورة لوضاعة إنسان الطبقات الدنيا لتأكيد ثبات تلك الصفة وقصرها عليه — حياً وميتاً — في الكوميديا ؛ فإن تلك الصورة نفسها هي الأقرب إلى روح الشعر في التراجيديا الشعرية. وتهدف المسرحية الشعرية الكلاسيكية بذلك إلى تثبيت الأوضاع الطبقية والحفاظ عليها. وذلك في حرصها على أن تصور البطل التراجيدي نموذجاً من علية القوم أو من عالم أنصاف الآلهة ، نبيلاً في صراعاته مع الغيب لصالح غيره من البشر . ولأن الكلاسيكية الجديدة تصور الجوهر الدائم للإنسان بهدف تحسينه ارتكازاً على تقديم العقل على الخيال ، فإن المسرحية الشعرية تجد نفسها متحققة أيضاً في أبواب الكلاسيكية الجديدة تراجيديا أو كوميديا . وفيها أيضاً ما في الكلاسيكية الجديدة من ميول التمرد على القدماء مع ميل لمحاكمتهم. وتجد المسرحية الشعرية نفسها في أثواب الرومانتيكية(*) التي تعنى بصورة الإنسان في خيره وشره ببطولاته وكبواته وهزائمه وبعواطفه المشتعلة ، ممزقاً

(*) مصطلح رومانتيكية ومعناه في العصور لوسطى المغامرات شعراً أو نثراً وهي تؤرخ بالأديب الفرنسي فيكتور هوجو (١٨٠٢–١٨٨٥) في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وبالشاعر الفرنسي لا مارتين والشاعر فيني . وهي أداء أدبي فني مرتبط بالمزاج والحالة النفسية أو طائفة من العواطف والأشواق الشائعة في جميع الأزمنة والبلدان.

بتأثير العوامل الباطنية أو النفسية. غير أن توافقها مع الواقعية يبدو غير متحقق لأن الواقعية تجسد صورة مثلى للحياة ، كما يجب أن تكون ، لا كما هي عليه في الواقع الحياتي المعيش. ولكن المسرحية الشعرية الكوميدية وفق الواقعية ممكن تحققها إذا وجدت من له حس موليير في عصرنا الحديث.

والمسرحية الشعرية تمتنع عن التزاوج مع الأسلوب الطبيعي على اعتبار أن النزعة الطبيعية هي صورة من الحياة المعيشة تقدم فنياً في الفضاء المسرحي المزدحم بتفصيلات جزئية تنقل شريحة حياتية منتقاة إلى المسرح مدفوعة بعنصر الوراثة وعنصر البيئة.

ونظراً لأن الكثير من الصور في المسرح الشعري تعتمد الرمز فإن النزعة الرمزية تجد لها أصداء في المسرح الشعري باعتبار المسرحية الرمزية صورة لجوهر الوجود الإنساني ، حتى مع كون الرمز في المسرح تجسيدياً.

ولأن "الشاعر لا يغير ذكرياته لكنها تعود إليه متغيرة" — بتعبير ريتشاردز — لذلك تجد المسرحية الشعرية في النزعة التعبيرية ملاذاً لها باعتبارها صورة للذات الإنسانية من داخلها وتشكل البواعث الفردية ظلها وضوءها.

وقد تصلح كتابة المسرحية الشعرية للأطفال أو في اتجاه الكوميديا اعتماداً على تصوير جوهر موقف إنساني بكشف جوهر اللعبة المسرحية انطلاقاً من منظور التكعيبية (*). كما تصلح في تصوير الصراع الطبقي وبواعثه المادية كسباً لقضايا الغالبية المستضعفة والحض على تغييرات جوهرية في مصير تلك الغالبية العاملة تقوم بها بنفسها وذلك وفق تقنيات نظرية التغريب والحكي الملحمية(**) في عنايتها بتصوير الظاهرة الاجتماعية عملاً على تغييرها لصالح الغالبية المستضعفة ، كما تركز على الصفات الاجتماعية للشخصية دون أن يقصد الشاعر المسرحي " وصف الوقائع من حوله بأوصاف جديدة ، لكنها هي التي تأتي إليه حاملة هذه الأوصاف"[1].

(*) كما فعل بيكاسو عندما كتب مسرحية (البنات الأربعة) ومسرحية (الرغبة ممسوكة من الذيل).

(**) رائدها الشاعر المسرحي والمخرج الألماني برتولت بريشت.

(1) أ.أ ريتشاردز، العلم والشعر ترجمة د. مصطفى بدوى، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١. أيضًا مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع ، ط٤ (القاهرة ، دار المعارف ١٩٨١م) ص٢٩٩.

ولأن التسجيلية[1] تعتمد على الكثير من الوثائق والمعلومات والبيانات والأرقام لتوظفها في إعادة تصوير الظاهرة التاريخية حضاً على تغيير سلبيات تلك الظاهرة ، فإن المسرح الشعري لا يجد ميلاً في أن يتزيا بلباسها.

وتنفر المسرحية الشعرية من النزعة المستقبلية التي تعنى بتصوير واقعية العالم الخارجي في تداعياته ولا منطقيته . ولأن في المستقبلية حض استفزازي على إنكار مبادئ الوجود والأخلاق من منظور عدمية ذلك الوجود[2] لذا يتم إطراح التقاليد ومحاولة التعبير عن الطاقة الدينامية المميزة لحياتنا المعاصرة.

ولأن المسرحية العبثية[3] صورة حكي ناقص لعبث الحياة الإنسانية في فكرها ولغتها وفعلها ؛ صورة لعبث التعبير فنياً عن منطق للحياة في حياة تسبح في بحر من العبث، لذلك تسير المسرحية الشعرية – لو سارت في طريق العبث – بحذر شديد لأن العبث يحتفي بالتشوهات في منطق الحياة مزوّراً عن جمالياتها والشعر هو الجمال.

ولأن الدادية[4] تصوير لطفولة الإنسانية لغة وفعلاً وسلوكاً مدفوعاً بالغريزة في تغييب مقصود ومتعمد للوعي البشري. لذلك نجد فيها الصورة التي تصلح للمسرحية الشعرية وفي السريالية كذلك نبع للشعر وللمسرح الشعري ؛ إذ أن المسرحية السريالية[5] انعكاس للاوعي في صورة مسرحية لحياة خيالية تماماً. باعتبار اللاوعي المدخل الصحيح للوصول إلى الحقيقة – فيما تصور أصحابها – .

---

(1) رائدها في الغرب الكاتب الألماني بيتر فايس.

(2) تزعم هذه الحركة الكاتب الإيطالي المصري السكندري المولد (فيليبو تومازو مارينيتي) وهى نزعة عدمية في الفن والموسيقى والأدب . وقد بدأها حوالي عام ١٩٠٩م.

(3) من روادها : صمويل بيكيت الأيرلندي – يوجين يونسكو (روماني) أداموف (فرنسي) إدوارد ألبي (أمريكي) آرابال (أسباني) وفي مصر لدينا محمد سلماوي.

(4) هي عند د. مندور من لغة (دادا) الطفولية . وهي عند نهاد صليحة من (دادا) بمعنى الحصان الخشبي في الألمانية.

والدادية حركة ثورية قام بها بعض الكتاب والفنانين الشبان في أثناء الحرب العالمية الأولى وعقبها بهدف الاحتجاج ضد الحرب وتخريب المجتمعات والدعوة إلى الحرية المطلقة والتمرد على المصطلح الاجتماعي والقيم الأخلاقية المتوارثة وهي بذلك تكون قريبة في أهدافها من المستقبلية.

(5) لفظة سيريالية (ما وراء الطبيعة) مزيج من الدادية والفرويدية التي تهدف إلى الكشف عما في باطن الإنسان بحثاً عن واقع أكثر صدقاً وأغنى وأعمق من خلال اللاوعي وما وراء المنطق التقليدي والواقع.

كذلك تصلح الميلودراما[*] في صياغة المسرحية الشعرية ، لأن الميلودراما تتمسك بعنصر الإثارة وتضحي بعناصر أخرى .. اتسمت بالخفة والضجيج كما يقوم الفعل فيها على المصادفة.

٢- الكلاسيكية الجديدة في عباءة المسرح الشعري

يعتمد الكلاسيكيون الجدد على نظرية المحاكاة الأرسطية إطاراً تنظيرياً لإبداعاتهم لكونها أكثر مواتاة للأدب الموضوعي منها للأدب الذاتي. فالكاتب في الكلاسيكية الجديدة يلاحظ ما يجري خارج ذاته فيما يحاكيه في كتاباته .

ومن الجدير بالملاحظة أن الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة تتركز في الأدب المسرحي باعتبار الموضوعية هي العمود الفقري للكلاسيكية ، وهو ما يبرر كيف أن الكلاسيكيين بعيدون عن الشعر الغنائي على العكس من الرومنسية التي ترفض مبدأ المحاكاة وتقرر أن الشعر خلق وإلهام مما أسهم في غزارة إنتاجهم في الشعر الغنائي لأن إبداعاتهم تصدر عن الذات وتترسمها.

كما اختلف كتّاب الكلاسيكية الجديدة عن كتّاب المسرح القديم في أنهم تجنبوا الطابع الوثني ، وابتعدوا عن تصوير أفعال شخصياتهم المسرحية المقررة سلفاً من آلهة الوثنية . فالآلهة لا تحرك الأحداث في الكلاسيكية الجديدة ولا علاقة للآلهة بتقرير مصائر البشر لأن المسيحية أنهت الديانة الوثنية منذ بداية العصور الوسطى – استكمالاً لدور اليهودية – ولذلك صدر إنتاج الكلاسيكية الجديدة عن اتجاه إنساني خالص في إرادته ومشاعره وفعله فسلوك الناس في التعبير المسرحي الكلاسيكي الحديث سلوك اجتماعي وهو نتاج تفاعلات ذاتية وتعارضات بشرية لا دخل فيها للغيب.

ولقد أحل الكلاسيكيون الجدد (مشاكلة الواقع) محل (المحاكاة) في مسرحهم. بمعنى أن الكاتب المسرحي الكلاسيكي الجديد يحرص على أن تكون أحداث مسرحياته وشخصياتها وحوارها ومضمونها الفكري والعاطفي قائماً على الاحتمال وليس على الحتمية المحضة كما هو حال المسرحية القديمة، حتى تصبح المسرحية مشاكلة للواقع، بعيداً عن آلية تصويره – فهو مسرح الكشف عن أعماق

---

[*] المصطلح من شقين (ميلو) من (ميلودي) أي غنائي و(دراما) ومعناه الدراما المفتعلة.

النفس البشرية وما كان تخلصه من الأقنعة ومن الجوقة إلاّ أن الشخصية تعبر بنفسها عن إراداتها خاصة وأن العروض كانت غالباً ما تعرض في مسارح القصور الملكية وقصور النبلاء وفي المسارح المغلقة.

ولأن هناك عناصر مشتركة بين جميع البشر فقد نأت كتاباتهم عن الفروق الدقيقة التي تميز شعباً عن شعب آخر أو جيلاً عن جيل بعكس الرومانسيين كما أنهم فصلوا فن التمثيل عن غيره من فنون الغناء والموسيقى والرقص التي دعت القدماء إلى كتابة مسرحياتهم شعراً لكون الشعر هو الذي يصلح للغناء مع أن الجدد ظلوا محتفظين بلغة الشعر في مسرحهم . وخير تمثيل لذلك الاتجاه تراجيديات راسين — كورني — لوب دي فيجا — الذى سبق شكسبير – وكوميديات موليير . أولئك الشعراء الدراميون الجدد الذين سايروا اليونان والرومان القدماء في توظيف الشعر وسيلة للتعبير المسرحي في كل ما كتبوا للمسرح وخلفوا للإنسانية تراثاً عظيماً في حقل الشعر الموضوعي المتمثل في الشعر التحليلي المسرحي وبعض الملاحم مع إنهم لم يتركوا في مجال النثر إنتاجاً يذكر.

٣- المدرسة الطبيعية والمسرح الشعري وجهاً لوجه

تعنى النزعة الطبيعية بتجسيد نظرية التفسير المادي للحياة التي تقوم على عاملي الوراثة والبيئة – وفق نظرية النشوء والارتقاء – ولذلك تحتفي بعوامل البيئة بتفصيلاتها الكثيرة وجذور الوراثة بوصفهما أصل كل فعل .

إذن يستمد الكاتب في الطبيعية مادته من واقع الحياة ، ويستحضر الشخصيات والحدث ، ثم يتركها تتوالى نتيجة لحتمية نظرية الوراثة والبيئة.

ويؤكد إميل زولا — رائد المدرسة الطبيعية — على رفضه أن توسم الطبيعية بالنظرية الأدبية أو الفنية ، لأنها ترى الحياة نفسها بمثابة الحقل الكبير الذي ينبغي على الأديب دراسته ؛ ليبدع في فنه كيفما يشاء ، مستمداً موضوعه من إحدى طريقين: (النتائج العلمية الدقيقة أو من التسجيل الصادق، والأمين لجزء من الحياة اليومية) ولذلك يدعو زولا كتّاب النهج الطبيعي إلى عدم التخطيط. وذلك يتطلب من الكاتب أن يأخذ من واقع الحياة ويستحضر الشخصيات والحدث ثم يتركها تتوالى نتيجة لحتمية تأثيرات عنصري الوراثة والبيئة. وتقريباً لوجهة نظره يقرن زولا عمل

الأديب بعمل الطبيب مسترشداً بكتاب (الرواية التجريبية) لكلود برنار ، حيث يعمل الطبيب على اكتشاف أسباب المرض ليعالجه بينما يعرض الأديب الأدوار الاجتماعية حتى يسهل علاج سلبياتها وأمراضها وتقويم آثارها وتجنب أسبابها. من هنا بدأ توجه حرفة الإبداع الأدبي والفني نحو الطبيعة حيث يتعامل الأديب والفنان كلاهما مع مادته الإبداعية بنفس الموضوعية التي يتعامل بها العالم في المختبر مع مادته.

والكاتب المسرحي في المدرسة الطبيعية — وفق زولا — يستبدل المغامرة المتخيلة وتخطيط الأحداث بما تشتمل عليه من مفاجآت وتعقيد متدرج من مشهد إلى مشهد تال له تأزماً ثم ذروة فانفراجاً ؛ مغايراً لتطور الخط الدرامي حسب النظرية الأرسطية بالأخذ مباشرة من واقع الحياة وتاريخ الإنسان بالنقل الأمين لشرائح من الحياة المعيشة. ومعنى ذلك أن الطبيعيين في الأدب والفن لا يعترفون ببناء درامي متدرج وقائم على ما تأسست عليه الكلاسيكية من بداية ووسط ونهاية .

فالشخصيات منقادة خلف غرائزها، تلبية لحاجاتها المادية. كذلك يرفض كتاب الطبيعية وفنانوها فكرة الاختيار وفقما رأى زولا بقوله : " إنني لا أشعر بارتياح لكلمة فن لأنها تحتوي على معنى إعادة صياغة ما حدث في الواقع بشيء من الإضافة والتعديل". ولأن طبيعية النص المسرحي — وفق زولا — تأخذ من الحياة المعيشة نقلاً أميناً ودقيقاً دون مخطط قائم على الاختيار ومن ثم ينفي عن الكتابة المسرحية بتعبير زولا نفسه صفة الفن ، لأن الفن هو الاختيار ، لذلك ألزم زولا الممثل في المسرحية الطبيعية أن يكون أداؤه نقلاً حياً لسلوك الإنسان في الحياة المعيشة ويلزمه بالمعايشة — وهذا ما رأيناه في نظام ستانسلافسكي الذي أسس عليه تنظيراته المنهجية في فن الممثل. وإذا كان على الممثل من جهة نظر زولا أن ينقطع عمّا حوله عند اتصاله بدوره ويتصرف وكأنه وحده ولا أحد يراقبه حتى يصبح سلوكه سلوكاً طبيعياً في أدائه لدوره وذلك تأكيداً على فكرة الحائط الرابع بينه وبين المتفرج؛ فإن ذلك نفسه هو لب الكتابات المنهجية التي نص عليها نظام ستانسلافسكي في روسيا — فيما بعد —

حتى المنظر المسرحي عند الطبيعيين لا يخرج عن كونه حجرة حقيقية نقلت على المسرح ، وذلك أمر متسق مع ضرورة أن تظهر البيئة بتفصيلاتها في الحدث المسرحي بوصفها عنصر التأثير المتفاعل مع عنصر الوراثة في تجسيد مصداقية الصورة المسرحية المنقولة من الحياة المعيشة.. وهو ما يلزم الممثل بالتحرك بداخلها دون أن يلقى بالاً للمتفرجين أو يحسب لهم حساباً.

☐ في نقد النص المسرحي الطبيعي :

مع أن كتّاب الطبيعية قد أسسوا أعمالهم الروائية والمسرحية على الخوض في هموم الإنسان المادية وغرائزه الحيوانية مهمشين أشواقه الروحية . وبذلك قيد أصحاب المسرح الطبيعي أنفسهم بعرض الآفات والآثام الاجتماعية للطبقات المتدنية والسوقية.

ويرى بعض النقاد أن ذلك كان رد فعل لتركيز الكتابة الأدبية في القرن الثامن عشر — في معظمها — على قضايا الطبقة الوسطى.

ويرون كذلك مبالغة الكتاب الطبيعيين في نقل مساوئ الطبقات الفقيرة نقلاً يكاد أن يكون حرفياً قد أساء إلى تلك الطبقات على عكس ما هدف إليه كتاب الطبيعية بعكس الكتابات التي صورت أحوال الطبقة الوسطى فرسمت لها صوراً مثالية.

والنقد يرى النزعة الطبيعية متناقضة فيما دعت إليه من اعتمادها على المنهج العلمي وعلى الأمانة والدقة في نقل شريحة من الحياة المعيشة وفي دعوتها لعدم اعتماد مخطط تبنى على أساسه المشاهد متتابعة ومتدرجة من أزمة إلى ذروة فانفراجة ومن مشهد إلى آخر في خط درامي ممتد ما بين البداية والوسط والنهاية تأكيداً لعدم اعتراف النزعة الطبيعية بدور الكاتب أو الفنان في الاختيار . وبذلك تترك المسألة لعشوائية البناء الدرامي مما يترتب عليه انتفاء الحيل الدرامية كالعقدة والتشويق والتوتر ومن ثم المنظومة الجمالية بزعم أصحاب تلك المدرسة تحت إلحاح (زولا) على ضرورة إزالة الفوارق في كتاباتهم بين الفن والعلم وتحويل المسرح إلى مكان مماثل للمشرحة ، بما فيها من مناظر مؤذية للمشاعر أو تحويله إلى معمل تجـــارب

حقيقي يتعامل مع المادة الصرفة الجامدة دون اعتبار لشعور أو جمال أو فضيلة (*).

كذلك أخذوا على مسرحياته أنها لم تتمثل تنظيرات زولا في اتجاه النزعة الطبيعية ولم تحرز أي نجاح يذكر إلاّ في جانب المنظر المسرحي الذي جسد أثر البيئة بما يقتضيه الحدث المسرحي والشخصية . كذلك أخذ على زولا ضعف رسمه لشخصية (تيريزا) إلى جانب لجوؤه إلى حيل درامية مع أنه يرفضها في تنظيراته. وأخذ على تلك النزعة تقييدها لخيال الكاتب ولخيال الجمهور . وأخذ عليها وعلى زولا اللجوء إلى المصادفة في بنية الحدث. واللجوء إلى بناء درامي متدرج وإنهاء مسرحيته (تيريزا راكان) نهاية قائمة على عدالة القصاص من البطلين القاتلين مناقضاً رفضه لمثل تلك النهاية فيما نظر له في كتاباته المؤسسة للنزعة الطبيعية حيث طالب أدباء الطبيعية برفض فكرة تدرج البناء الدرامي ودعوته لعشوائية البناء.

❑ في نقد النزعة الطبيعية في العرض المسرحي :

بدأ قسطنطين ستانسلافسكي طبيعياً (*) في إخراجه ، تأثراً بمنهج المخرج الفرنسي أندريه أنطوان الذي حشد لحوم جزاري باريس على المسرح في منظر مسرحية (الجزارون) التي أخرجها . ولقد حشد ستانسلافسكي كل متسولي موسكو على المسرح بعد أن طالبهم بإعادة ما يفعلونه في حياة التسول اليومية في شوارع موسكو ، ولكنه أصيب بالدهشة عندما فشلوا في إعادة تجسيد أفعالهم اليومية في الشوارع .

(*) مثال مسرحيته (تيريز راكان) المعروضة في (١٨٧٣) لتسع ليال لرفض الجمهور لها لما تضمنته من قبح بدءاً من خيانة الزوجة والصديق للزوج المريض وقتلهما له دون دليل عليهما وزواجهما الفاشل الذي انتهى بانتحارهما أمام والدة الزوج المغدور.

ومما يؤخذ على الطبيعية تناقض تطبيقاتها مع تنظيراتها . وذلك ماثل في مسرحيات زولا نفسه : (تيريز راكان) و(مادلين١٨٦٥) التي عرضت في ١٨٨٩– The Rabourdin Heirs المستوحاة من (فولبوني) لبن جونسون – التي عرضت لسبع عشرة ليلة عام ١٨٨٤ The Red Button لسبعة عروض سنة ١٨٨٧ ثم رينيه، والتي عرضت لثمانية وثلاثين عرضاً في ١٨٨٧.

(*) غير ستانسلافسكي اتجاهه الإخراجي من الطبيعية إلى الواقعية بعد ذلك بعد فشل تناوله لمسرحيات تشيخوف.

وقد رصدت رسائل تشيخوف إلى بعض أصدقائه خلافات شديدة بينه وستانسلافسكي في إخراج الأخير لمسرحيات الأول وفق الأسلوب الطبيعي ، مع كون مسرح تشيخوف قائماً على أسلوب واقعية جديدة هي الواقعية الرومنسية.

ومن الأمثلة على ذلك الخلاف حادثة حقيقية حدثت عند حضور تشيخوف تدريباً لمسرحيته (النورس) في (١١ أيلول/ سبتمبر ١٨٩٨م) في مسرح موسكو الفني ، حيث اندفع أحد الممثلين يروي لتشيخوف ، كيف أنه في (النورس) ستنقنق الضفادع، وتئز اليعاسيب وتعوي الكلاب خلف خشبة المسرح وهنا سأل أنطون بافلوفيتش (تشيخوف) ذلك الممثل باستياء:

" تشيخوف : لماذا ؟

فأجاب الممثل : شيء واقعي.

تشيخـــــوف: واقعي — رد أنطون بافلوفيتش ضاحكاً ضحكة قصيرة ، ثم أردف بعد لحظة صمت — " خشبة المسرح فن. ثمة لوحة لكرامسكوي صورت فيها الوجوه على نحو رائع . ما رأيك لو أننا قصصنا من أحد الوجوه الأنف المرسوم، ووضعنا بدلاً عنه أنفاً حياً ؟ إن الأنف واقعي أما اللوحة فقد فسدت "[1]

ومما سبق نرى أن التعبير الشعري لا توافق بينه وبين النزعة الطبيعية.

٤- في التأمل الإطاري لنظرية مسرح العبث

المسرحية العبثية لا تقوم على نظرية المحاكاة وإنما على نظرية الحكي الناقص حيث التصوير التأملي الرافض لإطار الحياة الإنسانية المفروضة جبراً دون النظر إلى بدائل لمظاهرها المرفوضة. وتتحقق فيها الوحدات الثلاث بشكل مختلف إلى حد ما إذ أن وحدة الحالة تحل بديلاً عن وحدة الموضوع ووحدة المكان تكون إطارية تجريدية لا نهائية ووحدة الزمان إطارية تجريدية لا نهائية أيضاً .

كما يتحقق فيها التطهير من منظور رفض الموجود باعتبار الرفض نوعا من التخلص مما هو قائم والمسرحية العبثية تهدف إلى الرفض : رفض الموجود شكلاً

---

(١) مقتبس من مايرهولد ، في الفن المسرحي – الكتاب الأول – ت: شريف شاكر (بيروت، دار الفارابي ١٩٧٩م) ص٥٦.

وموضوعاً والتخلص منه لسأمنا منه بديلاً عن التطهير. والتمرد والرفض هما أيضاً تخلص مطهر من حالة سقيمة وهو ما لا يبتعد عن التطهير.

ومع أنه لا يوجد تعبير بدون جمالية ، إلاّ أن التعبير الدرامي العبثي لا يتقصد خلق بعد جمالي يتضافر مع البعد الدرامي في خلق وحدة الأثر لدى المتلقي لا لاعتبارات توقف الصورة الدرامية العبثية عن مناطات التناقض بين الأقوال والأفعال، بين اللفظ والمعنى، بين الشعارات والمفاهيم ، والسلوك أو بين التصريحات والواقع الفعلي المعيش إذ لا اتساق بين الدال والمدلول ، فالمنطق غائب عن مظاهر الوجود في لا معقولية حضورها وفي لا معقولية فنائها . ولكن لأن تصوير مظاهر لا منطقية الوجود والموجود باعث على الغرابة والدهشة إذ يندهش المتلقي من اكتشاف لا منطقية وجوده من حيث الكيفية . (كيفية وجوده) وصورها ابتهاجاً أو لذة وخزه بحقيقة جهله بلا منطقية وجوده وطلبه للمنطق في وسط عبثي وهي لذة الألم.

والشعر وإن كان وسيلة تعبير فاعلة في تجسيد مواقف الغرابة والدهشة ، ووسيلة إثارة وجدانية عبر العديد من الصور ؛ إلاّ أن من أكثرها إثارة للوجدان تلك الصورة التي يمتزج فيها الألم باللذة لأن الألم أطول زمناً من حيث بقاء أثره في النفس الإنسانية ووجدانها الشاعر . وليس معنى ذلك أن الشعر أنسب لكتابة المسرحية العبثية، لأن العبث يقوم على اللامنطق ومن ثم اللاتناسب بين اللفظ والمعنى ، بين الدال والمدلول، بين القول والفعل ، بينما يتأسس التعبير الشعري على الأوزان وهو ما يعني التناسق والنسبة والتناسب وتكرار التفعيلة — أحياناً كما في الشعر التقليدي — أو مصادفة تكرارها في شعر التفعيلة (الشعر الحديث) ولا وجه للتشابه بين تكرار التفعيلة أو وحدتها أو وحدة القافية — إن وجدت — وتكرار ألفاظ أو جمل في حوار المسرحية العبثية أو تكرار الفعل في مواقفها ، لأن التكرار في التفعيلة أو القافية مرتبط بالشكل وبالأثر النفسي لدى الشاعر والمتلقي على حد سواء، بينما التكرار في جملة أو عبارة حوارية في الدراما العبثية هو تكرار صادم لإدراك المتلقي باعث على يقظة ذلك الإدراك حتى يصيب صاحبه بالضيق ويشعره بالملل وعدم جدوى مظاهر حياته الكلامية والحركية وعقم أفكاره وخوائه العقلي والشعوري والإنساني بل خواء وجوده. غير أن الشعر قد يصلح للدراما العبثية إذا نسجت صوره وتعبيراته على نحو

يحقق الأثر الدرامي العبثي. وهنا نكون أمام موهبة تأليفية لها من المخزون المعرفي الفلسفي والقدرة على النفاذ إلى النفس البشرية في أعلى مراحل تأملها ونفاذ بصيرتها على صور التشاؤم في مجاهل النفس البشرية استشعاراً عن بعد حتى نعايش حالة نفور من الكيفية التي يحياها الإنسان فينا ومعنا بعيداً عن المباشرة والخطابة باعتبارهما نتاجاً عقلياً قائماً على الترتيب والإعداد المنطقي والقصدي.

٥- المسرح الشعري – الفكر والإطار والعصر –

كل جديد ينطلق من رفض القديم – رفضاً جزئياً أو رفضاً كلياً – ومن تمثل للنتائج التي تتمخض عنها تفاعلات المغايرة وعوامل التضاد المتصارعة مع مكونات ما هو قائم ، تلك التي تؤدي حتماً إلى تغلب طرف أو أطراف متضافرة مع بعضها وتمكنها من تنحية طرف أو أطراف أخرى متنافرة معها ؛ مما يتيح للأطراف التي لها القوة والغلبة أن تظهر في وضعية جديدة صارعت من أجل تحققها. فتغير التفاعلات الاجتماعية اقتصادياً وثقافياً ومن ثم نفسياً أدى إلى تغير أفكارها وقيمها وسلوكها وكان من الطبيعي أن تتغير أشكال تعبيرها عن واقعها الجديد . فعندما أصبحت فكرة تعدد الآلهة شيئاً من الماضي في حياة الشعوب التي عرفت فكرة الوحدانية وآمنت بها ؛ أصبح تعبيرها الدرامي يصور الإنسان خالقاً لأفعاله المدفوعة ببواعث ذاتية متفاعلة مع مجتمعها الإنساني ، دون أن يكون هناك أدنى مظهر لإرادة خارجية من الغيب. لقد انتفى أي دور لإرادة ميتافيزيقية تحرك الشخصية المسرحية في الأعمال المسرحية الكلاسيكية الجديدة – إلى حد ما – وحلت الشخصيات الثانوية والنكرات محل الكورس وحمّل بالوظيفة التي كان على الكورس القيام بها – ربما مراعاة لطبيعة العرض – واختفى غناء الجوقة مع الاستمرار في الصياغة المسرحية شعراً في تلك العصور (ق١٧ – ١٨) كما اختفى القناع لأن العروض المسرحية أصبحت تؤدى في القصور وفي دور عرض مسرحية مغلقة بعد أن كانت تؤدى في مسرح كبير مفتوح على منحدر جبلي يتسع للآلاف. كما تخلصت أزياء الممثلين من الحشوات المبالغ فيها إذ كانت تعمل على تضخيم أجسام الممثلين حتى يتمكن جمهور المسرح اليوناني الذين قد تصل أعدادهم إلى ما يربو على المائة ألف متفرج . ومن ثم تغيرت طرق الأداء التمثيلي من الحركة الجسمية الآلية المقيدة

لجسد الممثل المسجون بداخل الزي المنتفخ بالحشوات والحذاء ذي النعل المبالغ في ارتفاعه ليمنح الممثل طولاً ما وتضخيماً يتيح للمائة ألف متفرج – زادت أو نقصت – أن يتمكنوا من رؤيته. كذلك يتخفف الأداء التمثيلي الصوتي للممثل من التسميعية الصوتية المبالغ فيها من وراء القمع المثبت أمام فمه بداخل القناع ؛ ليتناسب مع مكان العرض من حيث سعته وفق حجم المسرح في القصر أو في دار العرض المعدّة أو المجهزة بما أتيح للعصر من منجزات التمدن .. وليتناسب مع ثقافة التلقي لدى جمهور منتصف القرن السابع عشر الأوروبي . وتغير المنظر المسرحي فأصبح يعتمد على الخلفيات المصورة – وفق أحداث المسرحية – وبذلك أتيحت للفنان التشكيلي المصور أن يبدع رسومات موضوعية تتصل بالدراما المسرحية التي تعرض أمام الجمهور في المسارح ، واكتفت عروض المسرح التي تتم في ردهات القصور الملكية بالأداء التمثيلي بغض النظر عن ملاءمة الزخارف والأعمدة والحليات المذهبة التي تزدان بها قاعات القصور لبيئة النص المسرحي المعروض .

وقد أدى ذلك كله بالطبع إلى تباين واضح ومغايرة جمالية لا تخطئوها عين المتلقي وأذنه ، ومن ثم تغير الأثر الدرامي . مع التأكيد والأمر كذلك على أن تلك الأطر متوافقة من حيث جمالياتها مع طبيعة المسرح الشعري لأن الكلاسيكية فن أزمنة سحيقة بيننا وبينها حالة اغتراب تتأكد بتوافق الشعر الدرامي مع التهيئة المنظرية والأدائية. وإذا كان الممثل اليوناني القديم متقيداً في دخوله وخروجه بثلاثة الأبواب أحدهما يرمز إلى خارج المدينة والآخر يرمز إلى داخل المدينة أما الثالث فيرمز إلى داخل القصر ، فإن الممثل في ا لقرن السابع عشر قد التزم بالدخول من جهة اليسار – قياساً على جلوس الجمهور – إذا كان يمثل دور شخصية شريرة ، بينما يلتزم ممثل أدوار شخصيات غير شريرة بالدخول من جهة اليمين ويظل كل منهما في موضعه مما يؤدي إلى ركود الإيقاع . وفي ذلك التجسيد غرابة تتوافق مع غرابة الصياغة الدرامية في المسرحية الشعرية حيث الحاجة إلى السماع هي مناط اهتمام العرض ومناط اهتمام تلقيه أيضاً.

وما لبثت تقنيات الكلاسيكية الجديدة أن تغيرت بعد أن ظهرت بوادر الرومنسية حيث استبدلت النظرة الموضوعية في النص المسرحي بالنظرة الذاتية.

وانطلق الخيال المدفوع بالمشاعر الجامحة للأديب والفنان بديلاً عن المنطق العقلي والاتزان الموضوعي الذي يتابع مسيرة الكلاسيكية قديمها وحديثها. ومن ثم تغيرت مستويات الأداء التمثيلي فاكتسب الممثل مهارات ضرورية جديدة مثل (فنون المبارزة وفنون الغناء وفنون الرقص وفنون البانتومايم وفنون التنكر وفنون الحيل المسرحية).

وقامت المرأة بتمثيل الأدوار النسائية بعد أن ظل الصبية مضطلعين بأدائها منذ بدايات العروض المسرحية اليونانية – باستثناء حيلة شكسبير في العصر الإليزابيثي – في الزج بممثلة كانت بينه وبينها علاقة غرامية إذ جعلها تتخفى في الزي الرجالي في دخولها وخروجها من مسرحه (الجلوب) لتشخص دور جولييت في رائعته الرومنسية (روميو وجولييت) فيموه على الجمهور الإنجليزي – آنذاك- وقد كان القانون يجرم عمل المرأة في المسرح. ولكن الملكة اليزابيث تفطن إلى خداع شكسبير وتحايله على القانون عندما دس لشكسبير عندها أحد الأشخاص فتذهب لمشاهدة العرض في مسرح الجلوب فتطير بالعرض فرحاً وتستمتع به وتقر ما فعله شكسبير[1].

[1] يمكن الرجوع إلى فيلم (شكسبير العاشق) الذى كتب السيناريو له الشاعر الإنجليزى المعاصر "توم ستوبارد".

الباب الثانى

المسرحية الشعرية
بين فنون التأليف وقضايا النقد

الفصل الأول : الشاعر المسرحي وتجربته النقدية
١- صلاح الدين عبد الصبور
(٣ مايو ١٩٣١ - ١٤ أغسطس ١٩٨١)

صلاح الميلاد و النشأة و التعليم :

هو شاعر مصري معاصر من مواليد "الزقازيق". تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية عام ١٩٥١ . عمل بالتدريس فترة من الزمن ثم صحافيا بمجلة "روز اليوسف" فنائباً لرئيس تحرير مجلة "الكاتب" . ثم رئيساً للهيئة المصرية العامة للكتاب. وعضواً بالمجلس الأعلى للثقافة وبالمجلس الأعلى للصحافة وباتحاد الإذاعة و التليفزيون وأكاديمية الفنون المصرية مع عضوية اتحاد الكتاب المصري. وكان قد عمل بين عامي ٧٧/ ١٩٧٨ مستشاراً ثقافياً لمصر بالهند . متزوج وله بنتان . شب في بيت ريفي وكان أبوه موظفاً حكومياً هاو لكتابة الشعر. درب نفسه منذ طفولته على إعادة النظر فيما يمر به من أحداث بعد مواجهة مع حالات الخوف غير المبررة التي كانت تنتابه كلما دخل داره الريفية المتسعة والتي خلا دورها الأرضي من السكنى ومن الضوء الأمر الذي كان يستدعي نداءه على جدته كلما دخل الدار ليطامن نفسه. وعندما راجع نفسه فلم يجد شيئاً ظاهراً يبرر خوفه المتكرر أعاد النظر في مخاوفه ثم اتخذ ذلك النهج في مسيرة حياته فكان يعيد النظر في كل ما يتعرض له ومن ثم يعيد تشكيل أفكاره ومشاعره. تأثر بجدته أشد التأثير ولم يكن يمل قولها المتكرر إنها ولدت يوم انكسار عرابي ويتذكر رده عليها " ستعيشين طالما بقى الإنجليز في مصر" والغريب أنها ماتت بعد أسبوعين من جلاء الإنجليز عن مصر .
كان شغوفاً وكان لتشجيع أبيه له أثر كبير في تفوقه و حدة ذاكرته البصرية. جعل مثله الأعلى محمد (صلعم) تعلم ألاّ يسلك مسلكاً على غير إرادته واقتناعه على أثر حادثة له مع أحد تلاميذ الصف الثالث الابتدائي الذي فشل في حل مسألة في درس الحساب فأمره أستاذ المادة بحلها مع أنه في الصف الثاني و لما نجح في ذلك أمره

المدرس بصفع التلميذ البليد وضغط عليه فصفعه صلاح صفعة خفيفة ردها له التلميذ البليد صفعة عنيفة . كوّن مع أخوته و أخواته ستة أفراد ، كان الثاني في الترتيب العمري وكان همزة الوصل بين الوالد وأفراد الأسرة عند نشوب سوء فهم. عامله والده معاملة رجل لرجل فنشأ صاحب شخصية تقدر المسؤولية و تتحملها. شارك في المظاهرات الطلابية عام ١٩٤٣ فتبلور وعيه الوطني. أراد له والده الالتحاق بكلية الطب وحال المجموع دون ذلك ودبر له الالتحاق بالكلية الحربية بوساطة ضابط كبير وبرغم نجاحه في الفحص الطبي رفض الالتحاق بها والتحق بكلية الآداب متصوراً أنه سيتمكن من إعاشة نفسه من مهنة الكتابة.

صلاح السياسي في شبابه :

في القاهرة انجذب إلى تيار الإخوان المسلمين وأصبح عضواً نشيطاً لمدة عامين ولما قرأ العقاد و طه حسين ،سلامة موسى أثر فيه كتاب (قادة الفكر) لطه حسين إذ اكتشف أن الطريق الأمثل ليس طريق ذلك التيار فاقتنع أن الإسلام يشكل مصدراً من مصادر النظرية السياسية ، التي تتأسس على فكرة التعدد الحزبي والإسلام ضد الأحزاب فقائد الدولة المسلمة هو الذي يمثل الإرادة الإلهية وذلك على النقيض من فكرة النظريات السياسية في الغرب. وهو يفند سبب عدم انخراطه في عضوية أحد الأحزاب ذلك أنه يرى أن كل الاتجاهات المطروحة استبدادية لا تطرح الحقيقة كاملة مع أنه لا يخفي إعجابه بعبد الناصر.

صلاح المثقف والموقف :

له موقفه من المثقفين ومن العلماء والمعلمين فهو يحمل عليهم ويراهم سلبيين كما يحمل على أنصاف العلماء فهم أسباب مشكلات الوطن الكثيرة. ويرى أن كشفهم ضرورة تتحقق بالحوار ويرى أن التعليم الحالي لا يخلق قارئاً ولا كاتباً ويرفض قيام مفتشي الوزارة بإصلاح مناهج تعليم اللغة العربية ويراها مهمة جماعة من الأدباء والمفكرين[1] .

---

[1] انظر صلاح ،(نقد) روز اليوسف، أقول لكم عن الأدب، الأعمال الكاملة ج ٨ ،٢٠٠٣ ، ص ٤٤٢ .

صلاح الموقف والتراث :

رأى في التراث وسيلة الشاعر لكي يكون له موقف من المجتمع ومن الإنسان ومن العالم . فالتراث ملك للشاعر وكذلك التجربة الدينية هي جزء من تاريخه[1] له موقف من القائلين بأن الشعر العربي بدأ بالسجع الذي تطور إلى الرجز فالقصيدة فالشعر الذي وصلنا في رأيه ليس هو بداية الشعر العربي ومن ثم ينفي أن يكون الرجز أقدم الأوزان العربية ويرى أن أغاني العمل والاحتفالات هي بداية الشعر العربي[2].

موقفه من شعر المراثي :

هو يبرر عدم احتفائه بكتابته بأن موت الأفراد ليس مجالاً للفكر، والموت في حد ذاته فكرة[3].

موقفه من ترجمة الشعر:

فمن رأيه أن الشعر إذا ترجم نثراً يتبقى منه أشياء كالصورة الفريدة الباهرة، ومع أن الترجمة هي أقرب وسيلة ممكنة للتفاهم إلاّ أنها ليست الوسيلة المثلى[4].

نقد الأشكال الشعرية :

يرى أن اختياره لصيغة الشعر الحر دون رفضه له كان هروباً من قيود الشعر الكلاسيكي لأن الشاعر لا يستطيع الإفلات منها ، لأن الموروث الشعري يفرض سيطرته بشكل ما. ذلك أن الأشكال الشعرية – تاريخياً – تختفي وتعود من حين لآخر، فالشعر الكلاسيكي يمكن أن تعود إليه السيطرة والانتشار بعد عشرات السنين ذلك أن الشعر ينبع من ذاته لذلك رأى ضرورة الإبقاء على التفعيلة كحد أدنى لأن تركها يؤدي إلى انتفاء عنصر الموسيقى. وفي رأيه أن الأشكال الجديدة في الشعر محدودة والابتكارات مقصورة على حقول اللغة والرؤيا الشعرية والأسلوب الشعري . وهو يرى أن الشعر العربي يجب أن يكون مقلقاً للإنسان العربي المسترخي النائم في

---

(1) صلاح، حديث بروز اليوسف ١٩٦٨/٢/٢٩ ، أقول لكم عن الأدب، ٢٠٠٣ ، ص ص ٣١٦– ٣٢١ .

(2) انظر عز الدين إسماعيل ، أحمد كمال زكي وحسين نصار ، وعوني عبد الرؤوف ، صلاح عبد الصبور ، مجلة الشعر ع ١٦.

(3) ومع ذلك فقد كتب مرثية في لوركا وأخرى في عبد الناصر.

(4) ومع ذلك ترجم مسرحية (يرما) للوركا و(حفل كوكتيل) لإليوت نثراً.

خـدر القرون القديمة[1]. لذلك تكشف دواوينه الشعرية الخمسة : (الناس في بلادي – أقـول لكـم – أحـلام الفـارس القديم – الإبحار في الذاكرة – شجر الليل) عن قيادته لحـركة الشـعر الحديـث قـيادة غـير أنانـية تجمع حولها الطاقات الإبداعية المواكبة والـبراعم الشـابة الطالعـة في تجمع شعري يبني ولا يهدم ، يعمق ولا يسطح ، يقوي ولا يفتـت ، يخلـص للشـعر فيضـعه الشـعر عـلى القائمة و لا نقول الإمارة ، لأنه لا يؤمـن بـأن الشـعر يحـتاج إلى أمير بل يحتاج إلى خدم[2]. ومن هذا المنطلق يبني أراءه في الشـعراء المعاصـرين فيـنفي عن العقاد شعريته و يعتبره شاعراً متوسط الشعرية لأن شـعره الفلسفي رديء وهو شاعر عقلي و ليس شاعراً مفكراً والفرق بيّن ، لأن الشاعر المفكـر يصـور شـعره عـن الإحسـاس والـتفكير. ولكـنه يشيد بدراسته عن ابن الرومي ويشـيد بـدوره مـع خلـيل مطـران فيما أسمياه بالرومنتيكية النقدية ، تلك التي تهتم بذات الشاعر في مقابل النقد التحليلي الحديث الذي يهتم بالنص نفسه. وفي رأيه أن الاتجاهـات الـنقدية لا تستمر طويلاً فكلما قدم اتجاه تتجسد فيه أخطاؤه فتتم العودة إلى اتجـاه آخـر و هكذا. وهو يختلف مع "نازك" الملائكة في تسميتها الشعر الحديث بالشـعر الحر ويؤثر اسم الشعر الحديث و يصل إلى أن الميزان قد اختلّ في يد الشاعرة حـين تعرضـت للعـروض. ونفـى تجديـد "نازك" في استخدام تفعيلة الرجز مستشهداً بقصيدة سابقة للويس عوض بعنوان "كيريا لايسون" في عام ١٩٣٧. [3]

ومـع أنـه يرى أن واقعنا الأدبي يفتقد وجود النقاد بل هو ينكر وجود حركة نقديـة فـلا نقـاد و لا مبشرون وما يكتب الآن تنقصه القدرة على كشف الجوهري من خـلال ركام الأشياء العارضة، إلا أنه يرى تميز رجاء النقاش بحس نقدي سليم تفسده المجاملـة أحـياناً و يقـول : "إنـني احـترم الناقد حين يقرأ ديواناً من الشعر فيخرج الجوهـري من الحصى" و هو يلزم الناقد بالإلمام الذكي بالتراث و يقول "إن كثيرًا من شـباب الـنقاد لا يجـيدون قـراءة بيت من الشعر قراءة صحيحة تقيم عروضه و تضبط لفظه ونحوه فكيف لهم عندئذ أن يتصدوا لنقد الشعر؟". [4]

---

[1] نشأت المصري ،صلاح عبد الصبور الإنسان و الشاعر. ١٩٨٣ .

[2] انظر: لويس عوض ، دراسات في أدبنا الحديث .

[3] روز اليوسف ١٩٦٨/٢/١٩ . و (أقول لكم عن الشعراء) ج ١٠ ، ٢٠٠٣ ، ص ٧٦.

[4] حديثه لملحق جريدة الرأي العام الكويتية في ١٩٧٩/٧/١٥.

كـان صلاح يرى الشعر بادرة وجدانية و الرأي بادرة عقلية لذلك اتخذ موقفاً نـاقداً لآراء "العقـاد والمـازني" في الشـعر ولجملـة "السـيّاب" الطويلـة اللاهثة خلف الصـورة المـتدة عـلى مـدى الجملة وفي الوقت الذي يأخذ فيه على قصيدة "البيّاتي" لغـتها القاطعـة وصـوره الجزئـية والمتوالـية الـتي قـل أن تبدأ بالفعل وصوره الجزئية والمتوالـية الـتي قل أن تبدأ بالفعل وصولاً إلى الصورة الكلية.وصلاح يرى لغة أدونيس إيحائية وإدراك المعنى عنده يتم بطريقة كلية فلا تفصيل للمعنى.

أمـا (إيلـيا أبـو ماضي) فيراه أحد الذين ردوا العقل إلى الشعر ففي شعره تبر كـثير وتـراب قلـيل فالشـاعر لا يغـني فحسـب لكـنه يـتأمل أيضـاً . و يقـف عـند (الطلاسـم) فـيرى أن الشـاعر يسـتطيع أن يخلـط غـناءه و تأملـه كما يختلط الجمال والذكـاء في فرائد النساء ويرى أن أرفع إنتاجه هو ديوان (الجداول) فهو صورة مشرقة عمـيقة وجمـيلة و يـرى أن أبـا ماضـي كـان "الشاعر الإنسان الذي لـه وجود شرعي معادل لوجود الحاكم أو الفيلسوف أو النبي أو القائد". أما علي محمود طه فهو عنده كـنهر شـق طريقه على مهل ثم تسرب في الرمل. هبوط فكر وعلو صياغة وهو ما ورثه مـن تراثـنا القديـم وفي ذلـك يقـول"إننا لا نستطيع أن نتحمل شاعراً يلبس لكل حالة لبوسـها و يتخير لكل موضوع الزاوية التي تنسجم معه و التي تنسجم مع الذوق العام لجمـاهير الـناس حـين يعرضـون لـه. فالـرؤية الخاصة مفتقدة بإرادتهم بغية انتشار جمـاهيري واسع"[1]. وعنده أن شعر عبد الرحمن الشرقاوي مباشر ودعائي. أما عزيز أباظـة ويلقبه بالشـاعر الشـبح ، فقـد أخـذ من شوقي أسوأ ما فيه مع عنايته برنين اللفـظ و إشـراق الديـباجة والألفـاظ الفـاقدة لمدلولاتها[2]. وعنده أن كل من أحمد عبد المعطـي حجـازي و محمـد إبراهـيم أبـو سـنة همـا أفضل شعراء مصر– على أيامه – وتلفـته قـدرة حجـازي عـلى التوفـيق بـين الغنائـية والصوت الجديد في الشعر ، كما يلفـته إخلاص "أبي سنة" للصفاء الرومنتيكي وخصب العطاء. أما أمل دنقل فدواوينه الـثلاثة كـادت أن تكـون قصـيدة واحـدة في الهجـاء الاجـتماعي بالمعنى الفني . كما يعيـب علـيه أن قصـيدته أصـبحت نمطـاً مع كونه شاعراً ممتازاً. ويحتسب "لعفيفي

(1) أقول لكم عن الشعر ، نفسه، علي محمود طه ، "الملاح التائه" .
(2) انظر أقول لكم عن الأدب، ٢٠٠٣ ص ٢١٩ .

مطر" طاقة كبيرة على تركيب الصور ففي قصائده فيضانا من الصور التي لا ترتبط بموضوع أو بأحداث. أما "ملك عبد العزيز" فهي عنده أحسن شاعرة في مصر غير أن وضع الأنثى يعوق انطلاقها. أما"حسن طلب" فهو يكتب كالفلاسفة. ومن شعراء العربية يرى السوري "ممدوح عدوان" و العراقي "حسب الشيخ جعفر" في مقدمة شعراء الدول العربية[1]. وحول الالتزام يقول إن "دور الشاعر أن يقول كلمة و أن يلتزم بقضايا مجتمعه وأن تكون الكلمة عنده موجهة إلى وجدان أمته. وأن يوظف الرمز والأسطورة في شعره بحذر شديد لأن استعماله بكثرة يحجب وجه القصيدة.[2] مع أنه يرى المصطلح قد استهلك . وهو يضع اللغة مواضع جمالية لم يسبق أن ألفها التركيب العرفي المتداول في الشعر ، وذلك يضفي الصبغة الفورية على الكلام وكأنه منطوق حالاً [3].

ولقد تميزت قصيدته بإيقاعية الموضوع وفق اجتهاداته التي تتنوع وفقاً لطبيعة العمل الشعري. ولئن كان عبد الحليم حافظ قد اختار أول قصيدة يغنيها من شعر صلاح عبد الصبور إلا أن صلاح نفسه يقول "لا أفرض بأن يكتب الشعر من أجل الغناء ولا شك أن الكلمة المكتوبة هي التي ستبقى." ومع أن الغناء العربي الحديث و المعاصر يتخذ من شعر العامية سبب مجده وانتشاره إلا أن صلاح لا يرى مستقبلاً لشعر العامية فهو يبني بناءه العظيم على خطأ إذ يعـ... على لهجة الإثبات مع ما قدمه من رفيع الشعر ، وهو ما حدا بصلاح جاهين للرد عليه "أدب ولكن ليس له مستقبل خير من حاضر و لكن ليس له أدب "[4].

صلاح الإبداع بالمعاناة والتأمل : عبر تأملاته للشخصية المصرية رأى أن طباع المصريين قد تغيرت في المرحلة الأخيرة عما كانت عليه أيام شبابه ، فقد كان المصريون أكثر إنسانية وتفتحاً وعزى ذلك إلى الظروف الاجتماعية الجديدة ولذلك نأى بنفسه عن التوترات السياسية التي انتابت المجتمع المصري لائذاً بعالمه الخاص عالم الشعر و الثقافة. رافضاً أن يحتكر الوطنية فحب الوطن ليس حكراً على

(1) أربع ساعات مع الشاعر صلاح عبد الصبور – مجلة الطليعة السورية ١٩٦٩/٦ .
(2) حديث في المنتدى الثقافي العربي ١٩٦٩/١٢ .
(3) صلاح فضل، أساليب الشعرية، القاهرة ١٩٩٦ ص ١٧٤ .
(4) (روز اليوسف).مقال (أدب) .

واحد دون الآخرين و فكرة الحب ذاتها وسيلة أو باعث لإعادة اكتشاف الذات. وكل الشعراء الكبار الذين تحدثوا عن الحب عانوه بنفس المعنى. فالحب باعث على قول الشعر ، ومع ذلك فإن التواصل الإنساني سيظل دائماً علاقة ناقصة بل هي شبه مستحيلة. وربما لكونه لم ير أثراً لظاهرة التشخيص عند العرب مع وجودها عند كل الأمم* ففي مجموعته الباكرة (الناس في بلادي) يوظف السرد الانعكاسي:

"يا شيخ محي الدين إنني صغير
بل كلنا صغار..الحبيب وحده هو الكبير
لم أدر كيف غاب لا من خلال الباب
أنصت لم أسمع خطاه تلمس التراب
حدّقت وانتفضت ، وانزعجت لحظة ، وغاب "

" هذا المقطع المطول المسرح يمضي بنسق سردي يعتمد على الوصف والحوار، ويتضمن بذرة الخطيئة – البوح التي سيقترفها الحلاج– ، ويستثير عالم المعتقدات الشعبية في معجزات الأولياء. تقنيات أسلوب القصيدة عنده تكشف عن تداخل المستويات الزمانية والمكانية بما يسمح بفضاء كاف لحركة الشخصيات وتشكيل ملامحها النفسية والحسية ، كذلك تتداخل اللغة في القصيدة بين لغة الرسالة بعناصرها السردية وتقنيات الحكي وتتسق في الموقف الأنغام المتباينة فيكتسي بالشعرية الدرامية."[1] " إن رصد الطابع العياني للصورة الشعرية عنه يكشف عن أن "ثلاث عشرة قصيدة فيها خاصية التمثيل النسبي لمجموعاته الشعرية التي تتضمن ثمانية و تسع قصائد ، أي ما يبلغ خمسة عشر بالمائة من مجموع شعره غير المسرحي." فالتشبيه في قصائده يتنوع ما بين "تشبيه المادي بالمادي و تشبيه المجرد بالمادي ، وتشبيه المادي بالمجرد ، و تشبيه المجرد بالمجرد" وكلها ذات طابع حسي عياني يغلب نموذج "النزوع الحسي إلى اقتناص شبكة العلاقات الدرامية فيما حولنا من واقع مادي له صلابته وكثافته وحيزه."[2] ويلعب القناع دوراً بارزاً في

---

* لذلك وظف في شعره خاصية "السرد الإنعكاسي" ليحدد المسافة بين الذات والآخر من ناحية وليكشف عن تناقضات الخطاب التراثي ولإنماء التعبير الدرامي.

(1) صلاح فضل ، نفسه ، ص ص ١٧١– ٢٢٥.

(2) وليد منير، فضاء الصوت الدرامي، ١٩٩٢ ص ١٩٨ .

شـعره وهـو نفسه يقول : "كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية" لقـد بـرع صـلاح عـبد الصـبور في توظـيف القـناع وهـو مـن أبـرز التقنـيات التعبيرية المعاصـرة، بوصـفه مظهـراً لازدواج المرسل في الرسالة الشعرية ودليلاً من دلائل كثافة الرسـالة ووسـيلة مـن وسـائل بعـد الصـورة الشـعرية عـن الغنائـية و انجذابهـا نحـو الدرامية.

يقـول صـلاح " إن الشاعر في مراحل التأمل والإحساس والإبداع ليس جزءاً مـن العالم و لكنه معادل لـه ، وهو لا يغني فيه لكنه يقف إزاءه وهو يستطيع عندئذ أن يحقـق فرديته ، بل وحدانيته، وتلك درجة لم يستطعها إلا القليلون. وهو يطالب الشـاعر بأن "يعيش إزاء عصره لا فيه و يجري لذلك مقارنة بين المعري وشوقي فيرى الأول أشـرف على عصره رؤية سمعية متأملة بينما عاش الثاني في عصره واندمج فيه. فالشعر عنده هو صوت إنسان يتكلم مستعيناً بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية، لكـي يكـون صـوته أصـفى وأنقـى من صوت غيره من الناس. فمع أن اللغة ملك لكل الـناس إلا أن للشـاعر صـوته الخـاص واسـتعماله الخاص للغة فهو يمتلك اللغة ككل الـناس ولكـنه يعـيد تنظـيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقـدرة على الوضوح و الإبانة . ومن رأيه أن كل الفنون وإن انطلقت من الواقع لكن بعـد دخولهـا مجـال الفكـر لإعادة تشكيله وتشكيل القصيدة حتى العادي منها حين يصـور تجـربة الحـب فإنها تنفي أشياء وتثبت أشياء وتجسم أشياء و تجرد أشياء ؛ لذلـك يـباعد ما بينها وبين الأبعاد الحقيقية لتلك الأشياء ، ذلك أن الأبعاد الحقيقية لا تصـنع شـعراً. لقـد كان يؤمن بفكرة الإلهام الشعري حيث يقول " أعتقد أن الآلهة تجـود علينـا بالقصـيدة كلها ".* إن أول ما يبهر في شعر صلاح عبد الصبور هو نفسه المفطـورة على الحركة الشاعرة التي تتخذ وسائل مختلفة للتعبير عن نفسها. و لكنها تظهـر في نـوع من الشعر القصصي قريب جداً يسمونه " البالاد " في الآداب الأوروبية وهـو ليس نوعاً من الشعر غريب عن بلادنا فنحن نجده في الموال الشعبي الذي يسرد قصة أدهم الشرقاوي [1].

---

* انظر، رده على نقد علي شلش

(1) د.لويس عوض ، دراسات في أدبنا الحديث.

صلاح الشاعر والمسرح: بهذه الفطرة الحركية الشاعرة منح الدراما أبعاداً تعبيرية لم نكد نعرفها بهذه الكثافة المنتظمة حيث أدخل في شعره جميع أصوات العصر في طبقاتها الدلالية المتوترة[1]، وعمل على تنمية مجموعة من التقنيات التعبيرية التي أدت في جملتها القصيرة إلى هيكلة هذا التحول الجذري في عمود الشعر العربي فكان شعره تمثيلاً لذروة التعبيرية المعاصرة، حيث تتحدد فيه المسافة بين الذات والآخر في حالة اشتباك تنمي في خطابه الشعري تقنيات التعبير الدرامي، و لهذا تمثل الدرامية البداهة الشعرية في خطابه الأمر الذي أهل شعره للتجسيد الحي والحاضر على المسرح فكانت (مأساة الحلاج ١٩٦٧) رائعة الأثر الصوفي في مسرحه * وانعكاساً نقدياً لواقع الستينيات السياسي في مصر . فلقد أسند ظهره فيها إلى أحداث التاريخ وأخباره لكنه أسقط عليها همومه الفكرية وما يثقل وجدانه[2]**.

وكانت (مسافر ليل) (١٩٦٩) فهي تستدعي من ذاكرة التاريخ عن طريق الراوي شخصيات أثرت في التاريخ فكان الراوي يحيي تلك الشخصيات و يميتها في الحدث[3] ويوظف خاصية السرد الانعكاسي لتفكيك خطاب شعري لشوقي مرة وللمتنبي ثم لأبي بكر الشبلي الصوفي:

" **عامل التذاكر:** حدثني عن رفقي بالضعفاء

الراكب : فإذا رحمت فأنت أم أو أب

هذان في الدنيا هما الرحماء"

"**عامل التذاكر:** هذا حسن

حدثني عن علمي

الراكب: عليم بأسرار الديانات و اللغا   له خطرات تفضح الناس و الكتبا "

---

(١) شكري عياد، فصول ، أكتوبر ١٩٨٩.

* وهو يقول إن التجربة الشعرية والتجربة الصوفية تقتربان من الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء (أقول لكم عن الشعر ، ن ، ص ٤٣٥).

(٢) انظر: أبو الحسن سلام ، دور الإيقاع في النص المسرحي ، ١٩٩٣ و(المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص ٢٠٠٣ – ص٢٠٠)

** يعكس المشهد الافتتاحي رفض عبد الصبور لفكرة تزاوج الطبقات.

(٣) أبو الحسن سلام ، المسرح والمجتمع ج٣ – ١٩٩٧ ، كذلك الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ج٣ – ٢٠٠٥

"**الراكب:** لو لم يكن في كفه غير روحه لجـــاد بهـــا فليـــتق الله ســـائله "

"كانت الرؤية المركبة للعالم – عند صلاح عبد الصبور– عاملاً رئيسياً في دفع القصيدة صوب التركيبية متجاوزة ثنائية الأبيض والأسود السطحية التي وقف عندها أسلافه[1]. لذلك يتجاوز صلاح ذاته في المسرحية الشعرية فتمثل ذوات أخرى توهم أحاسيسها وانفعالاتها وعبر عنها بمنطقها وأسلوبها في معاناة الحياة وتصورها، فكان شأنه في المسرح غير شأن شعراء الغناء وكان في خطاب شخصياته المسرحية ينحو نحو مزج الرائع في المشوه لخلق جماليات متفردة في الحوارية ؛ فالوطن في مسرحه امرأة تفكر بجسدها ، و لا تجيد سوى لغة الجسد ذات النبرات الشبقة ، والمقاطع المتأوهة والحروف المشتعلة بنيران الجنس ، على متن فراش حاكم غاصب مخادع ، انتهازي ، يجيد جدل حبل الغزل بخيوط من الشعر والموسيقى ومعسول القول ليربط به الوطن الأنثى وينتهكها ثم يلقي بها بين الأوحال ، لتمر حولها أو فوقها عربات الأمم التي تجدّ السير نحو المأمول ، فيتناثر الرذاذ الموحل فيخفي وجهها فتلعقها كلاب السلطة حين يعجز الوطني المحب الحقيقي عن الوفاء بحاجاتها إلى التفاعل المثمر في تحويل الحلم إلى تجسيد واقعي مادي عبر جدل مادي مخصب[2]"* :

"**ليلى :** سعيد

أنظر لي : و المسني و تحسسني

إني وتر مشدود

يبغى أن ينحل على كفيكَ غناء و تقاسيم

سعيد : أوه .. الجنس

لغتنا الأبدية

وجه الحب المقلوب "[3]

---

(1) رفعت سلام ، المسرح الشعري العربي ١٩٨٦ص ٩٣- ٩٤

(2) أبو الحسن سلام، جماليات فنون المسرح ٢٠٠١.

* كما في (الأميرة تنتظر) (١٩٧٠) و(بعد أن يموت الملك) (١٩٧٣) وفي (ليلى والمجنون) (١٩٦٩)

(3) ليلى والمجنون ، ط٣ ، بيروت ، (١٩٨٢م).

وإذا كانت ليلى هي (المعادل الموضوعي للقاهرة المنتهكة من سلطة القصر الخائن والمستعمر الأجنبي قبل ثورة ١٩٥٢) فإن شخصية سعيد تصنع الواقع في ذهنها ، لكنها تعجز عن صنعه صنعاً مادياً فالثورة في ذهنه تصنع ، والحب في ذهنه يصنع ، لذلك يدور شأن كل شخصيات صلاح عبد الصبور المحورية في إطار الديالكتيك المثالي (ظاهراتية هيجل) المرأة/ الوطن تفكر تفكيراً عملياً (براجماتياً) قائماً على التفاعل البناء ، لأن استمرار الحياة لا يتحقق دون ذلك ، دون ممارسة حب حقيقية بين رمزي الخصب (الرجل / الوطن) و(المرأة/ الوطن) غير أن الفكر المجرد الذي يمارسه الوطني الرجل لا يؤدي إلى الخصب دون ممارسة عاطفية فالفكر و الجنس لا يجتمعان و حضور أحدهما يغيّب الآخر. [1]

والمتأمل لإبداع صلاح المسرحي ينكر عليه زعمه بأن (تاريخه العاطفي فقير.. فقير) فالمرأة هي محور الصراع في ثلاث مسرحيات له وهي ملتهبة العاطفة ، كما ينكر عليه قوله "إن مسرحي لا يدين بشيء لمسرح شوقي أو عزيز أباظة أو مسرح الحكيم إن انتماء مسرحي الحق هو للتيار المسرحي العالمي كما فهمته"[2] وذلك لأن انتماء المسرح العربي كله يدين للتيار المسرحي العالمي أما عن القول بعدم وجود دين لمسرح شوقي في عنقه فهو أمر ترد عليه مسرحيته (ليلى والمجنون) التي يعارض فيها (مجنون ليلى) لشوقي إذ يجسد فكرة هزيمة الحب بسبب الخيانة في حين جسد شوقي هزيمة الحب أمام العادات و التقاليد والحدث في مسرحية عبد الصبور تأسس على تدريبات يجريها بعض الصحافيين في مقر إحدى الجرائد على مسرحية شوقي فصلاح يعارض شوقي فالحب تقتله الخيانة — في عصرنا — كذلك عارض أنس داود شوقي وصلاح في مسرحيته (قيس) فالحب يهزمه الزواج ومطالب الزوجة المعيشية[3] وأجدني أنكر عليه قوله: "إن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح"[4] لو كان الأمر كذلك لكان شكسبير مقصراً في تقديره لدور الشعر في المسرح

---

(١) أبو الحسن سلاّم ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ط٢ ، الإسكندرية دار حورس الدولية – ٢٠٠٥.

(٢) حديث أجراه معه ياسين رفاعية "مجلة لبنانية"

(٣) انظر : أبو الحسن سلام، معمار النص ومعمار العرض المسرحي ط٣ ، ١٩٩٧) خاصة : المعارضات المسرحية.

(٤) (صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر)

ولكـان قـد كتـب المقـاطع الحواريـة لـلمجانين ولـلنكرات والخدم والجند بلغة الشعر بديـلاً عـن كتابتها بلغة النثر ، كما أن كتابة صلاح لألفاظ السب و الشتم على ألسنة بعض شخصياته لم يرق بها إلى لغة الشعر[1].

صلاح النقد ونقد النقد :

لاشـك أن عـرض (مأسـاة الحـلاج) قد أسهم في تكوين خيال صلاح الحركي والمسـرحية كانت انتصاراً للكلمة وللشاعر، فبطلها صوفي شاعر و(بعد أن يموت الملك) في تعرضـها لطغـيان الفـرد تثبـت أن الطغـيان يقتل كل شيء حتى الحياة ذاتها وقد كـان بطـلها الشـاعر رمـزاً لـلخلاص وكانـت (الأميرة تنتظر) مزجاً بين عالم الذكرى وعالم الواقع وصرخة احتجاج رومنسية على الاستسلام تحت تأثير الإغواء و الضعف عـلى المسـتوى الفـردي أو عـلى المسـتوى العـام ، وكانـت شخصـية المخلص للشاعر (القرندل)

كذلـك اسـتطاع صـلاح بإنـتاجه الشـعري التوفـيق بـين الشـكل والمضمون في مجموعته الثانية (أحلام الفارس القديم) والتوفيق بين الشاعرية والصدق في مجموعتيه الأخيرتـين (تـأملات في زمـن جـريح) و (شـجر اللـيل). و هكـذا كانـت ابداعاته في الشـعر والمسـرح اسـتجابة لجرح القيم الثلاث – حسبما صرح – (الحب ، الحرية ، العدالـة) . إذ تمثلـت الحـزن لونـاً من الإحساس بالمسؤولية ، وكشفت عن أن تملكه لـلحزن كـان دافعـه إلى الـتجديد وتجـاوز الـذات إلى آفاق أعلى وأكثر وعياً وإدراكاً، كذلـك تمثلـت في فهمه لقيمة العطاء في خلاص الإنسان وأن الموت الأخلاقي أفدح من المـوت العضـوي وأن المـوت هـو الكـذب ولقـد اكتشـف أن معانـاة العـالم كله سببها الكـذب. لذلـك كلـه شـهرت أعماله وترجمت إلى الفرنسية والإنجليزية واليوغسلافية والروسـية والإيطالـية وقدمـت على مسارح العالم. وكيف لا وقد كانت لشعره " طاقة دراميـة لا تـنكر وطاقـة على تصوير تجاور الأفكار المتناقضة والانفعالات المتناقضـة"[2] كمـا كانـت لــه بـادرة صـياغة القصيدة القناع ، ورشاقة المشهد التراجيكوميدي. لقد

---

[1] أبو الحسن سلام اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط أولى – ٢٠٠١.

[2] (د.شكري عياد، تجارب في الأدب والنقد ١٩٦٧) .

كـان بحق الخادم المخلص للشعر مثلما صرح هو بنفسه[1]. في رفضه لفكرة إمارة الشعر و لعـل مـا قالـه عنه لويس عوض صحيحاً من أنه (لم ينتزع لواء الشعر من يد أحد، بـل وجـده ملقـى في الأوحـال مـنذ أن سـكت أبـو شـادي وعلـي محمود طه و ناجي وتلامذتهـم عـن قـول مـبين في أوائـل الأربعينـيات، فرفع لواء الشعر العربي في مصر عالـياً خفاقـاً.[2] ورغمـا عـن بعض مآخذ النقاد على شعره وعلى مسرحه خاصة حول تأثـره بأعمـال لغـيره[3]. يـأتي نقد نعيم عطيه ليكشف عن تهافت ذلك النقد منتصراً لإبداع عبد الصبور[4]. وينتصف لـه محمد مصطفى هدارة في وقفته أمام دعوات سلامة موسى وحسين فوزي وطه حسين نحو الاستغراب. [5]

ويـراجع البياتي نفسه في موقفه من صلاح فيقول كان لـه خلق أصيل ينحدر مـن أعمـاق الـتراث الحضاري العربي ويرى ممدوح عدوان إن صلاح امتياز حداثي لا يجـوز تجاهلـه[6] وهـو مرشـح دائماً لأن يكون نزوعاً مبكراً للاجتهادات الفنية[7] فهو شاعر الأنا المسحوقة[8].

أما علي الراعي فيقول : " شعره متعدد الطبقات طيع في يد الكاتب يكتب بـه الأحـلام ويـبدع أوصـافاً ثـرية بالأخـيلة ويسـوق بـه النكات في سهولة ويرسم به الشخصـيات رسمـاً متمـيزاً "[9] والمستقرئ لأقوال صلاح نفسه يجد أفضل رد على من نقـده ، يجـد روحـه وصـدقه ومواقفه وفنه فهو يعف عن رد يدافع به عن نفسه (إن ندين كل شيء معناه أن نخسر كل شيء)

---

(1) (سوسن زكي (الشرقية) حديث نشر له بعد وفاته في أكتوبر ١٩٨١)

(2) (دراسات في أدبنا المعاصر)

(3) (أنظر عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ١٩٨١ سامي منير ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية ١٩٩٢ – سامي خشبة ، قضايا معاصرة في المسرح – عبد الوهاب البياتي ، الهلال، أبريل ١٩٧٧ – ماهر شفيق فريد، فؤاد دواره ، "صلاح عبد الصبور والمسرح " –في النقد المسرحي ١٩٦٧)

(4) (مسرح صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من الدارسين – فصول ، أكتوبر ١٩٨١)

(5) (هداره، صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة،فصول، نفسه)

(6) (الحياة ع ١٤٠٣٦ ، أغسطس ٢٠٠١)

(7) (قاسم حداد ، الحياة، نفسه)

(8) (عبده وازن ، الحياة ، نفسه ، س)

(9) د.علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ١٩٨٠.

يقول : " كل كاتب في حالة خصام اجتماعي مع بعض القيم الاجتماعية السائدة التي تكون بمثابة جراحه الشخصية بمعنى أنه يعيش فيها ولها – إن ما يصيب العدالة يصيبني شخصياً – مادمت بدأت مسرحاً أكون انتقلت من شخصي إلى موضوعي"[1]. ويضيف : أردت أن أكتب المسرح للتعبير عما أحسه وليس لمجرد إضافة جنس فني لإنتاجي. كان يريد أن يتحدث عن عصر يعيشه – كما يقول – وليس عن مجرد أفكار. لأنه كان يؤمن بأننا (أمام كون يجب أن نعيد ترتيبه) وهو ينفي تقليد غيره : " إنني لا أكتب مسرحاً لكي أقلد أحداً أو لأكون صاحب مسرح وحسب كتابتي للمسرحية هي كحل مشكلة أو لعلاجها"[2].

وعن التأثر وهو غير التقليد يقول: " إن أبا العلاء عندي هو ثلاثة أرباع الشعر العربي والشعر الباقي من قلبي يتقاسمه أبو نواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم"

ويضيف : "قرأنا شوقي كشعر وليس كمسرح وتوفيق الحكيم كفكر وليس كمسرح، ثم شكسبير كوسيلة لاتقان الإنجليزية ، ولكن لم نر المسرح لأنه لم يكن ظاهرة أساسية في بلدنا والآن يرى الناس المسرح في التليفزيون وهذا أيضاً ليس مسرحاً لأنه تشويه" أما عن الولع بالثنائيات في مسرحه (الكلمة والسيف ، الرغبة والفعل) " فهذه الثنائيات الجديدة كانت هي قضاياي. ومشكلاتي ومواجدي التي أردت أن أعبر عنها في المسرح، أما ثنائيات الحكيم فقد كانت الصراع بين الزمن والحب"[3]

هكذا تفاعل قوله لنا مع قول النقاد له مع قول المتلقي لإبداعه وأقواله.

---

[1] (حنوره ، الأسس النفسية للإبداع في الشعر المسرحي 1986 ص ص ١٠٦ – ١١٠)

[2] (حنوره ، نفسه ، ص ١٠٦)

[3] (انظر أبحاث مؤتمر توفيق الحكيم المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧)

الفصل الثاني

حوارية القطع والوصل في الحديث عن المسرح الشعري

٢- مهدي بندق والثالث المرفوع في النقد غير المشروع:

إن المفكر الحق هو ذلك الإنسان المتأمل، القلق ، المتجدد والمتفاعل مع عالمه عبر إثارته القضية تلو القضية ، والزوبعة تلو الزوبعة.

إن الشاعر الناقد مهدي بندق هو واحد من أولئك الأشخاص المثيرين للشغب الفكري؛ فأينما حل تسبقه العواصف الفكرية وتلحق به الزوابع النقدية وتحيط به الرياح الخماسينية الانتقادية وهو نفسه ريح خماسين فكرية ليس لها موسم محدد. فهي تهب في أية لحظة ودون سابق إنذار لأنه مسكون بالفكر النقدي التنويرى والتثويرى.

ومهدي بندق شاعر ، وشاعر مسرحي مفكر .. فالفكر يمسك بلجم صوره الشعرية الجامحة ويقودها نحو مضيفها المتأمل القادر ذهنه على استضافتها على مائدة الحوار الحافل بأصناف الجدل ، ومهدي بندق صاحب مشروع فكري، أخشى القول: إنه مشروع لا يشاركه فيه أحد. إذ يرى وأظن أنه الوحيد بيننا الذي يرى — أن العقلية المصرية قديمها وحديثها هي والعقلية العربية عقلية واحدة !! فلا فرق عنده بين عقلية الماء وعقلية البيداء. ومثل ذلك التصور الواحدي؛ يتصل بمنبع دوجماطيقي لاشك سواء لاحظ صاحبه ذلك أو لم يقصده — ولأن كل صورة محددة في الذهن — سلفاً— تتشرب بالمياه التي تتدفق من حولها وتصطبغ بها ومعها الإحساس بعلاقاتها القريبة والبعيدة ورجع الأفول الذي جاءت إلينا منه؛ لذلك ومن هذا المنطلق قلت إن بندق صاحب مشروع فكري يتوسل بالمسرح شعراً فيتخذه منبراً يتقنع خلفه فكره أو بالأحرى فكرته الأثيرة التي ما ينفك ينوّع في عرضها — لا استعراضها — ظاناً أنه قادر عن طريقه في الحصول على كسب تأييد قرّاء منتجه في الشعر المسرحي أو المسرح الشعري لطرحه الفكري الذي رابط حوله طوال مشواره مع

المسرح منذ سبعينيات القرن العشرين بدءاً من مشاركته معي في تأسيس جمعية الدراما بالإسكندرية.

وهو كعادته في إثارة العواصف الفكرية التي يخلط فيها الشعر بالمسرح والسياسة والدين والفلسفة — من أجل جهد تنويري لحوح لم يثمر حتى الآن — ظهرت له سلسلة مقالات في جريدة (التجمع) حول ما أسماه (غياب المسرح الشعري في مصر) ، وقد ضمها إلى دراسة نقدية حول دراسات نظرية ونقدية للمسرح الشعري وقدم لها بثلاث مقدمات في كتاب صدر له أخيراً تحت عنوان (سوسيولوجيا المسرح الشعري في مصر) (٢٠٠٥) . وقد استوقفني طرح بندق الناقد وانتزعني انتزاعاً من خلوتي النقدية التفكيكية — بلغة نقاد ما بعد الحداثة — مع مسرحيته الشعرية الأخيرة (الشريفة بنت صاحب السبيل) (٢٠٠١) مما اضطررت معه إلى وقفة اضطرارية لتفكيك مركزية طرحه الذي أدلى به كتابة عبر سلسلة المقالات المشار إليها — والمتضمنة في كتابه المذكور– والتي يغيب فيها المسرح الشعري المصري محمولاً على أسبابه التي حاول دعم زعمه بها وليته اغتابه فحسب ولم يغيّبه.

ومن المعلوم أن ظهور شيء ما يدل عليه وجود ذلك الشيء وجوداً مادياً بالمعاينة أو بالشواهد الصحيحة الثابتة المقبولة والمعترف بها.

أما غيابه فدليله عدم وجوده وجوداً مادياً ثابتاً للعيان. أما تغيبه فكامن في وجوده وجوداً سلبياً — وجوداً غير فاعل وغير متفاعل — ومن ثم منعدم الأثر لأسباب قد تكون نابعة من ذلك الشيء نفسه أو هي من خارجه أو من كليهما. من هنا فإن القول بغياب المسرح الشعري هو قول يحتاج إلى مراجعة.

هل المسرح الشعري في ثقافة العرب المعاصرين وليس المصريين فحسب هو فن أدبي غائب أم متغيب وهل هو فن مسرحي غائب أم هو فن متغيب عن العرض المسرحي؟! أم أن النقد المسرحي للنص المسرحي الشعري أو لعرضه هو الغائب أو المتغيب؟

لقد أثارت مقالات مهدي بندق المشار إليها عدداً من التساؤلات والقضايا كل منها يشكل لغماً فكرياً ونقدياً يجب أن يحرص على نزعه خبراء المفرقعات

الفكرية النقدية والانتقادية وما أكثر الانتقاديين في الحقل المسرحي وغير المسرحي في مصر.

ومعلوم لأهل الاختصاص في ذلك الحقل أن المسرح يقود متلقيه إلى الحقيقة بما يصطنعه من المفاجآت وعناصر الإثارة بالتشويق والتوتر وآفاق التوقعات حتى يستحضر الماضي والمستقبل والمسكوت عنه في الحاضر المعيش ويبعّد القريب ويقرّب البعيد، ويحرك الضمائر مرة ويغيرها مرة. وأنه يسعى إلى تحقيق ذلك كله عبر طريق من طريقين طريق الخيال الفائق والموهم تحقيقاً للاكتمال الفني للنص وللعرض المسرحي وطريق العاطفة المفكرة. وسواء أكتب النص المسرحي شعراً أم كتب نثراً فإنه لا يفارق هذا الهدف أو ذاك ولا يسمى الإبداع إبداعاً ما لم ينشد الحقيقة الفنية ويقود إليها متسلحاً بكل العناصر التقنية التقليدية والمبتكرة سواء بسواء.

ذلك أن أديب المسرح وفنانه يحقق فرديته بالخبرة المكتسبة بينما يحقق تفرده بالاكتشاف. فالاكتسابات الفردية تتحقق بالموهبة والخبرة، على حين يتحقق التفرد عن طريق العلم الذي تتوج به الموهبة والخبرة نفسيهما.

وإذا كانت التنمية الثقافية والفنية أو المهنية بشكل عام من مهام النقد الأساسية في كل الحقول المعرفية على المستويين النظري والتطبيقي ؛ فلاشك أن ما وجهه الناقد مهدي للمسرح الشعري المصري من لطمات تأملية نقدية يستهدف دون أدنى شك استنهاض حمية الشعراء والنقاد والباحثين الدراميين من أجل تفعيل الإبداع وتلقيه ليلعب الدور المؤثر في تغيير أنماط الثقافة وأنساق الحياة إلى ما يحسن به المجتمع حياته المشتركة لا من أجل رد لطمة بندق النقدية أو الانتقادية إليه ولكن من أجل حماية خدودهم الوردية من لطمة التاريخ الأدبي والفني وهي لطمة أعنف وأقسى، فبندق بنقده ذاك إنما يحذر كل شاعر صعّر خديه تحت الأضواء لجمهور المسرح.

لكن فات بندق الناقد أن المسرح سواء أكتب بلغة صائتة بالشعر أو بالنثر أم بلغة الجسد الصامتة أو بلغة الصورة أم بلغة الإيقاعات التي تخلو من المعنى المباشر دون خلوها من الدلالة ، لا يتحقق ولا يكون مسرحاً دون ثلاثة أضلاع يتشكل منها معماره . فات بندق أن المسرح عرض يشكل النص أساسه المعماري — حالة اعتماده

على لغة الصوت وسيلة تعبيرية اتصالية رئيسية — والعرض يقوم على فنون متعددة كالتمثيل والتشكيل والموسيقى والمؤثرات والإضاءة المسرحية وفنون الدعاية والتسويق والإنتاج والجمهور والنقاد —

فالمسرح شأنه شأن كل منتج ثقافي لا قيمة له دون نشره (رواجه أو تسويقه) هذا من ناحية الإنتاج المسرحي لا من ناحية إنتاج نص مسرح شعري. ذلك أن عملية إنتاج عمل أدبي خاصة عندما يكون مسرحية شعرية لا تتوقف على الشرط الذاتي الخاص بالشاعر المسرحي الخبير والمحترف أو الهاوي — وإنما لابد من توافق ذلك الشرط مع الشرط الموضوعي، إلاّ إذا كان ذلك الشاعر يعمل على إقحام الشعر بالمسرح أو المسرح بالشعر! وماذا عن استعداد الذوق الإنتاجي والذوق الجماهيري لتلقي المسرحية الشعرية نصاً أو عرضاً .

وماذا عن الجهد النقدي الحقيقي؟ ألم يكن منفصلاً عن بيئته وعن عصره؟! وهنا نعاود التأكيد على أن قيمة الفكر وقيمة الإبداع في نشره لأنه ما أنتج إلاّ ليكون جسر اتصال تعبيري بين صاحبه ومجتمعه وعصره، خطط صاحبه لذلك أم لم يخطط! ولا غرو أن شروط فن من الفنون الأدبية أو الفنية زمانية كانت أم مكانية أم زمكانية هي شروط ذاتية وموضوعية من حيث إبداعها ومن حيث تلقيها. فللشعر شروطه الخاصة وللمسرح شروطه الخاصة وهي في ذات الوقت شروط عامة يتقيد بها هذا الفن أو ذاك، حتى مع تجاوز الشاعر أو الكاتب والفنان المسرحي للشروط الخاصة بحقل الفن الذي يعمل فيه، ويبدع من خلاله، فإنه يتقيد مع ذلك بشروط جديدة أو مبتكرة بديلة أو إضافية ولدت مع عمله الإبداعي المبتكر والتجريبي فلا إنتاج بلا شروط أو قيود. فهي قيود لا تأتي من خارج العملية الإبداعية في الأدب شعراً أو نثراً وفي الفن مسرحاً أو تشكيلاً أو موسيقى وإنما يستدعيها الإبداع نفسه لأن الإبداع نظام أيضاً طالما أنه مادة وشكل وتعبير وتلق يستهدف التأثير.

وهنا يبرز سؤال أراه ضرورياً. إلى أي مدى يمكن اعتبار ما كتب بالشعر المسرحي مسرحاً ؟ وإلى أي حد تمكن الإنتاج الشعري المسرحي أو المسرحي الشعري من مزاوجة الشعر بالمسرح . فالشعر صورة ذهنية ومعنوية مسموعة بموسيقاها وإيقاعاتها تؤدى أداء فردياً بالإلقاء أو التوقيع أو التنغيم ، والمسرح صورة مرئية

مسموعة حاضرة التلقي في زمن إرسالها المتعدد الوسائل وهو زمن تلقيها نفسه الذي يكون جماعياً. ولأن الصورة الشعرية – غالباً – ما تحتاج إلى زمنين لترجمتها : زمن ترجمة الصورة الذهنية إلى الصورة المعنوية فإنها تشكل عقبة أمام الجمهور المتلقي لها في العرض المسرحي ، حيث تتخذ بعض الصور الشعرية في المسرح لباساً ذهنياً، يحتاج جمهور العرض المسرحي الذي يحضر مسرحية شعرية إلى زمنين حتى يصل إلى معنى الصورة، وليس إلى زمن واحد؛ هو الشرط الأساسي لتجسيد عملية الحضور المسرحي الذي هو الخاصية الرئيسية المشتركة بين العرض المسرحي وجمهوره المتلقي له، سواء عن طريق المعايشة الشعورية والوجدانية المتبادلة أو عن طريق الدهشة المدركة. فجمهور العرض المسرحي الشعري إذن مطالب أولاً في حل إزار الصورة الشعرية عن طريق الترجمة الذهنية وبذلك يستغرق الزمن الأول، ثم عليه أن يتبع حله لإزار الصورة الشعرية، بوقفة يتلمس فيها المعنى ويعايشه. وهنا يدخل في الزمن الثاني. وبذلك تفوته متابعة الحوار المناسب على ألسنة الشخصيات التي يجسدها ممثلو العرض وتغفل عينه عن رؤية الصور وحركة الممثلين والمناظر والضوء. وهنا نقف تمام الوقوف أمام الثالث المرفوع الذي حدثتنا عنه فلسفة أرسطو، (حيث الشيء لا يكون موجوداً وغير موجود في آن واحد) وإنما يكون موجوداً أو غير موجود في الآن الواحد والمكان الواحد. بمعنى أن وجود الشيء وعدم وجوده في وقت واحد ومكان واحد مرفوع عنه التصديق لأنه وجود عبثي. على ما تقدم فإن استغراق جمهور المسرح في تعرية المعنى الذهني للصورة المسرحية أولاً ليتسنى له ثانياً ملامسة المعنى المباشر أو الظاهر ومداعبته عقلياً ووجدانياً يؤدي إلى ضياع الصورة التالية لها والمتتابعة؛ باعتبار أن الأداء التمثيلي أو المسرحي قولاً وحركة لن يتوقف حتى يفعل المتلقي المسرحي فعلته مع الصورة الذهنية المركبة أو المتدثرة في إزارها الشعري التخييلي.

وهذه المشكلة لا تظهر عند تلقي النص الشعري مسرحية كانت أم قصيدة عن طريق القراءة المنفردة، وإنما يظهرها الأداء الحي في العرض المسرحي الشعري، دون أن تقتصر على كتابة شاعر بعينه إذ أنها تعد ظاهرة أو مشكلة عامة في الكتابة

للمسرح الشعري ، نجدها في قول الصوفية في بكائيتهم الدرامية الشعرية أمام الحلاج المصلوب في مسرحية صلاح عبد الصبور :

" كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يعود إلى السماء
كأنه طفل سماوي شريد
قد ضلّ عن أبيه في متاهة المساء
كان يقول :
كأن من يقتلني محقق مشيئتي
ومنفذ إرادة الرحمان
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة "[1]

ومثل تلك الصورة الشعرية الكثير عند كل شعراء المسرح العالمي أو العربي ذلك أن الصورة الفنية الشعرية هي مرادف للتعريف المجازي أو الاستعاري، أي أنها شكل من أشكال التشبيه والتورية أو الكناية أو الاستعارة بأنواعها.

ومثال ذلك كثير في مسرح مهدي بندق الشعري ، خاصة وأنه مسرح مواجهة يلعب فيها الفكر الدور الأول وتظهر فيه تقنية المسكوت عنه ، وهو دوماً محل تفسير المتلقي، عن طريق استنجاده بالإحالات المعرفية، تمييزاً بين رواسب الثقافة التراثية وما يلتمع منها ببصيص ضوء حداثي لا يؤمن بمعنى أوحد للنص، بل يراه في معانيه المتعددة. وليس هذا فحسب بل يتخطى فكر الحداثة ذاك إلى ما بعده لينفي عن النص تمام المعنى بكشفه عما سكت عنه وينفي النسقية ومركزية الخطاب:

" فيم اندفاعك مثل هذي الريح يا بنت السبيل؟
وكأن هذا الكون منذور لما أنت اشتهيت ؟!

---

(1) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج ، بيروت ، منشورات اقرأ ، د/ت.

وكأنك الأحلامُ تنشر عطرها في كل واد
حلمُ المحبة كرمةٌ ، والخيرُ نخلٌ ،
والمحبة أقحوان يبتسم.
هلا أفقتِ الآن مثل الريح في يدها الهباء
لن تركلي كل الطغاة عن العروش بما حَلُمتِ
حتى إذا رسمت عيونك وردة ترنو إلى حضن يضم
لرأيت طاغية جديداً غارسا فيك القتاد
إنها يا أخت أبدان تسلت الرغام
وأسلمت للذل أمراس القياد
فتشيها .. لن تخرجي من جيبها
إلاّ قناعاً أو نقاباً أو حجاباً
إنها يا أخت جبّ قد غدونا في حناياه ذئاباً
فاردميه والحقينا بثمود أو بعاد
لا تحلمي بالغوث حين يكون مشروطاً بغمض العين عن شرٍ يُراد
واتبعيني نحو مملكة الجماد
اتبعيني نحو مملكة الجماد "[1]

إن المتحدث هنا ليس إلاّ الشخصية القناع ، تلك التي تحمل خطاب الكاتب أو الشاعر، وهو هنا خطاب سياسة، خطاب موقف، خطاب محمول على تيار الوعي، وهو هنا وعي المؤلف متقنعاً خلف الشخصية، ولأنه رسم في صورة شعرية، فقد خفتت حدة المباشرة إلى حد كبير. غير أن الفكرة الرئيسية التي تصلنا عبر الترجمة المعنوية تكشف عن موقف تنويري يعكس ملتبسات التوجه العام للعامة في غيبة مقصودة من الحاكم الذي غرق في وحل ذاته، ومن ثم فالخطاب في هذه المناجاة التحريضية للغير وليس لذات المتناجي — ولا أقول المونولوج — لأن التناجي هو نتيجة المعاناة إذ يكشف عن حالة يأس المتحدث ، وهي نتيجة صراع بين العقل

---

[1] مهدي بندق، مسرحية الشريفة بنت صاحب السبيل ، الإسكندرية ، دار تحديات ثقافية ٢٠٠١ ، ص ص ٧٠ – ٧١.

والمشاعر أي أنها استحالت من تقنية المونولوج إلى تقنية المناجاة لأنها لا تصور صراع العقل مع المشاعر داخل الشخصية الواحدة نفسها بل تعطينا نتيجة صراع داخلي قد انتهى وأدى إلى موقف تتخذه الشخصية . ونلاحظ ما في هذه المناجاة من صور تحتاج إلى تأمل يترجمها من حالة الذهنية إلى ترجمة معنوية. وهو ما يستغرق من المتلقي زمنين لا زمناً واحداً. وهذا يشكل ما يمكن أن أطلق عليه السكتة الاتصالية المعنوية لا الجمالية أو ما اصطلحتُ على تسميته بالثالث المرفوع في المسرح الشعري لأن التعبير باعث على الابتهاج – هنا – حتى مع خفوت أصوات المعاني الفرعية ذلك أن فن المسرح هو فن الحضور المتفاعل بالمعايشة المعنوية والجمالية أو بالإدراك المتفاعل عن طريق التغريب عند بريشت وعند المسرح الشرطي (لمايرهولد) حيث التفاعل الإدراكي يكون شرطاً من شروط الحضور المسرحي الذي يتخذ التلقي بوساطته موقفاً اجتماعياً وجمالياً أيضاً. لقد مر النص المسرحي المصري بمراحل متباينة من التعبير النثري ومن التعبير الشعري فكان شوقي وكان صلاح عبد الصبور ومهران السيد والشرقاوي وجويده وداود وسويلم وأبو سنة إلى جانب من تمثل مسرحه بلغة النثر. كذلك مر المسرح السكندري من حيث النصوص بمراحل متباينة ما بين التوسل إلى الفكرة بالتعبير النثري بالفصحى أو بالعامية، وبالتعبير الشعري الفصيح أو العامي فكان التعبير الشعري الدرامي لبيرم عامي اللهجة فصيح التعبير، بليغه ، وكان التعبير الشعري الدرامي للشاعر أحمد السمره في مسرحيتيه (ساق من ذهب) و (رئبال) وكان التعبير الشعري للشاعر المسرحي الناقد مهدي بندق تعبيراً شعرياً درامياً فصيح اللغة والفكر والجماليات فصيح المشاعر أيضاً!! وجاء تعبير شخصيات أبي الحسن سلام *شعراً مسرحياً فصيحاً أوعامياً في المشاعر والفكر والبيئة. أما تعبير أنور جعفر فكان نثرياً فصيحاً وعامي التعبير الشعوري بما يناسب البيئة – غالباً – باستثناء مسرحية (ماسار) حيث الصراع ينحو إلى الركود في الكثير من خطه الدرامي ، وكان تعبير السيد حافظ درامياً نثرياً محاطاً ببعض

---

* حلم ليلة صيد ، جناح مكسور ، وش بشوش ، اسكندرية توتي فروتي ، لوبي لوبي – أسود في أبيض ، كينج لير أوبرا كليب

الفضول – خاصة في بدايات نصوصه – وإن كان قد كتب عدداً من مسرحيات الطفل بنهج تنويري سلس . أما دربالة فمسرحه اجتماعي سياسي في باطنه، وتشكل أعماله مشروعاً مسرحياً اجتماعياً ويتبقى أن أقول إن لكل منهم مشروعاً مسرحياً يتوشح بالتاريخ ويسقطه على الواقع المعيش. فمهدي يتخذ من الواقع المصري القديم والوسيط والحديث وتاريخه ما يسقطه إسقاطاً تنويرياً أو تثويرياً على واقعنا المعيش: (هل أنت الملك تيتي – مقتل هيباشيا الجميلة – آخر أيام إخناتون– حتشبسوت بدرجة الصفر – بسماتيك .. وبسماتيك – الشريفة بنت صاحب السبيل – غيط العنب ٨٢ – ليلة زفاف إلكترا – ريم على الدم – السلطانة هند – غيلان الدمشقي)

ومع كل تقديرنا لجهود شعراء المسرح المصري الحديث في إرساء قواعد المسرحية الشعرية الحديثة وتقديرنا لجهود نقادنا الكبار من الرواد في تقويم تجارب رواد المسرح الشعري في مصر، والذين أثر غيابهم الجبري بالرحيل عن عالمنا سلباً بانطفاء جذوة التأليف للمسرح الشعري وحميمية تلقيه جماهيرياً ونقدياً لتغييب الذائقة الجمالية والحنين الرومنسي لدى جمهور المثقفين بغيبة الطبقة الوسطى ولتغيب الفكر النقدي والموضوعية والخبرة لدى قطيع النقد واستحواذ نفر غير جاد من هواة النقد على أعمدة الصحف المخصصة للنقد الأدبي والفني، ولسيادة العروض المناسباتية والمهرجاناتية واستحواذها على فلسفة الإدارة الثقافية والفنية في المسرح والسينما بل في كل مجالات الثقافة في مصر، وربما لا نبالغ إذا قلنا في البلاد العربية مما ترتب عليه تعطيل عملية التجويد الفني والإبداعي وتهميش الخبرات إلى جانب جمود مخيلة بعض الخبرات في جيل الريادة المسرحية عند الخمسينيات والستينيات وترك الحبل على غاربه لشباب هواة المسرح الذين يحق أن يوصفوا بشباب (مسرح كليب) لتأسس عروضهم على صور متجاورة لا رابط فكري أو فني لها.

كل تلك العوامل لا شك تغيّب المسرحية الشعرية عن الولادة بل عن إثبات الهوية على خشبة المسرح بالنسبة للعديد من المسرحيات التي كتبت قسراً بلغة الشعر .

حوارية القطع [1]

حول الطرح الرئيسي لقضية غياب المسرح الشعري في مصر بزعم غياب من هو ند الآلهة — حسبما رأى الناقد الشاعر مهدي بندق — وحول تشككه فيما إذا ما كان المصريون القدماء قد أنتجوا أدباً مسرحياً غير شعري؟!

وحول الأسباب التي حمل عليها رأيه ذاك، إذ رأى أن المصريين القدماء كانوا منمطين مع أنهم عاشوا حالة الاستقرار المدني على عكس اليهود الذين منعهم انكفاؤهم على ذاتهم (الجيتو) من القدرة على إنتاج مسرح شعري ، وكأنهم قد أنتجوا في القدم مسرحاً على الإطلاق!!

فهو يرى — فيما زعم — أن سبب امتناع الفنان المصري القديم عن إبداع مسرحية شعرية هو أن المصريين القدماء شكلوا نمطاً مذعناً للملك الإله والملك نصف الإله. هذا هو **السبب الأول** — في رأيه — الذي حال بين الفنان الفرعوني وفن المسرح الشعري.

أما السبب الثاني — في رأيه — فهو يسحبه على كل القدماء من الأمم التي تقاعست عن إنتاج المسرحية الشعرية. حيث اشترط الأستاذ بندق على من يتصدى لكتابة مسرحية شعرية سواء في العصور الغابرة أو الوسيطة والناهضة أوالحديثة والمعاصرة أن يكون قادراً على مواجهتها وإدارة الحوار معها أي أنه يشترط أو يوجب على من تسول له نفسه بكتابة مسرحية شعرية أن يكون (كليماً للآلهة). وليس هذا فحسب؛ بل يرتب على ذلك الشرط المبدئي جواباً، إذ من المنطقي والمقبول عقلاً أن الحوار لا يتحقق إلاّ بقدرة طرفي الحوار بادئ ذي بدء على الكلام . لذلك يقول الأستاذ بندق : (إذا كان للآلهة أن تتكلم فعليها أيضاً أن تستمع إلى كلمة الإنسان) هو إذاً يشترط إلى جانب الندية قبول الإله للآخر (الإنسان: الشاعر المسرحي الذي هو ندٌ له) أي أنه يريد إلهاً ديمقراطياً — ولو كان ذلك قد تحقق فهل كان من المكن وجود نظام كوني أو شكل واحد للوجود؟! في ظني أن الأستاذ بندق يريد إلهاً عولمياً !!

هو إذن يرى أن المسرح الشعري هو الطريق الوحيد لحوارية الإنسان مع الآلهة (ولم ينس أن يشترط مقدرة الآلهة – الطرف الثاني في الحوارية – على الكلام وعلى الإنصات للإنسان الذي هو ند له – الشاعر المسرحي–)

وهنا يحق لنا أن نتساءل: هل معنى ذلك أن كل من كتب مسرحية شعرية كان نداً للإله؟ أو بمعنى آخر هل كان كليم الله ؟! وبمعنى أكثر اقتراباً أو مباشرة: هل شوقي وصلاح عبد الصبور والشرقاوي وعزيز أباظه ومحمد مهران السيد وأنس داود وأحمد سويلم وأبو سنه ومهدي بندق نفسه بالإضافة إلى عشر شعراء آخرين في مصر كتبوا المسرحية الشعرية هل كانوا أنداداً للآلهة – أقصد للإله باعتبارهم عاصروا الوحدانية – حتى يمكن أن ينعم عليهم الناقد بلقب شاعر مسرحي؟! أم هو يراهم ليسوا من مبدعي المسرحية الشعرية؟!

لكن الشرط الأكثر غرابة من جملة الشروط كان شرطاً أخيراً استنه الناقد المفكر بندق لمن تسول له نفسه أن يقترب من حقل المسرحية الشعرية فهو يشترط على الشاعر المسرحي لكي يكون نداً للآلهة أن يموت وهو يعلل ذلك بقوله : "لأن الموت هو التجربة الإنسانية العظمى التي ترفع الإنسان إلى مرتبة يكون فيها نداً للآلهة" أي أنه يستوجب موت الشاعر أولاً حتى يصبح نداً للآلهة !! وعند ذلك يحوز على لقب الشاعر المسرحي!! ولا أدري أية آلهة؟! ففي عصرنا لا توجد آلهة* فالشاعر المسرحي إذن هو الوحيد الذي يتمكن من أن يقف نداً للإله – كما وقف إبليس في التراث الديني مواجهاً للرب– غير أن الشاعر يجب أن يموت أولاً حتى يصبح نداً للإله . وهنا نتساءل هل هو الموت الميتافيزيقي أم هو الموت الفيزيقي؟! أظن أن الأستاذ بندق قد قصد الموت الميتافيزيقي باعتبار أن فكرة الآلهة هي فكرة ميتافيزيقية. وهنا يصبح من المنطق أن يحادث الميتافيزيقي ميتافيزيقياً (فكلاهما في الميتافيزيقا شرق) ومع وجهة النظر تلك – إن صحت – أو صح حدسي بأن المفكر الشاعر مهدي بندق قد قصد إليها ، فإن كلا المتحاورين (الإله والشاعر المسرحي) هما في جميع الأحوال لابد وأن يكونا كائنين ماديين، إلاّ إذا استنسخ مَن (كليم الله) – في الرؤيا– ذلك الشاعر المسرحي المزعوم أو كل الشعراء المسرحيين – المقترحين

---

* سوى (بوش الصغير) ومن على شاكلته من التوابع في الدول التي تحكمها رئاسات عسكرتارية محنطة!!

بتصور مهدي بندق — فبغير ذلك — لا تعترف الثقافة الدينية التراثية العالمية أو هي لم تعرف بشراً غير (موسى — طفل الماء في اللغة المصرية القديمة– تحاور مع الله عن بعد (الإله في السماء وموسى على جبل في طور سيناء وبينهما صواعق نارية إمعاناً في الرهبة وفي القداسة) وهذا ما سقط من تصور بندق لحوارية الشاعر المسرحي مع الإله!

ولعل تصور بندق يكون قريباً من فكرة (التوابع والزوابع) — مع الاعتذار لابن شهيد الأندلسي– أو هي ربما قريبة من فكرة (وادي عبقر) حيث يحاور الشاعر شيطانه الذي يلهمه عن طريق تلك المحاورة أو (حلم اليقظة المطوّل) بالقصيدة وراء الأخرى. فإذا كان ظني كذلك فإن فكرة الإلهام التي قال بها أفلاطون قديماً تكون قد بعثت أو أراد لها المفكر والناقد مهدي بندق أن تبعث في عصر الميديا.

ولا ندري على وجه اليقين – على فرضية وجود ند للإله – هل يتحادثان شعراً أم نثراً!!

على إننا وإحقاقاً للحق وتأكيداً للمصداقية في عملية نقد النقد نسجل للناقد بندق أنه قد تزحزح قليلاً عن رأيه السابق وفي كتابه نفسه إذ رأى في الإمكان أن يتحدث المسرح غير الشعري مع الإله شريطة أن تكون للإله قدرة على الكلام. ليس هذا فحسب بل مع وجوب استماعه لمكلمه. وبذلك يجوز حديثهما في المسرحية النثرية وفي (مسرح الصورة وفي مسرح الجسد والسرد التشكيلي) حيث رأى أن الندية "تجد تعبيرها الأمثل في المسرح الشعري"[1].

ولاشك عندي في أن (نظرية الحلول) كان لها أثر في طرح بندق لفكرة ندية الشاعر المسرحي بوصفه صاحب التعبير الأمثل من ناحية وللناثر المسرحي والمصور المسرحي (تأليفاً مسرحياً) كذلك. يقول بندق في مقاله:

"إن ذلك الذي يطرحه تأكيد على أنه يعيش حقاً لأنه يضع نفسه نتيجة لطرحه هذا حالة (الشاعر المسرحي الذي هو ند للإله) وذلك لعمري قريب من أصحاب نظرية الحلول الصوفية ؛ المتمثلة في قول الحلاج محادثاً ربه:

---

(1) الحلاج، الطواسين، أيضاً: ماسينيون، أخبار الحلاج.

" أنــا أنــت وأنــت أنــا نحــن روحــان حللــنا بدنــا
فــإذا أبصـرتني أبصـرته وإذا أبصـرته أبصـرتنا "[1]

ذلك القول الذي وضع الحلاج على شفا حفرة من الخطر، وهي الحال التي ينتصح بها مهدي متبعاً قول نيتشه لكل من يسعى إلى اللذة: (اللذة هي الابنة الشرعية للخطر) وقوله: (إذا أردتم أن تعيشوا فعيشوا في خطر) يقول الشاعر بندق في مقاربة فكرية مع موقف الحلاج الحلولي المتلذذ بوضع نفسه على حافة الخطر:

" ولأن اللذة هي الابنة الشرعية للخطر، فإن الأخطار الروحية والسياسية الناجمة عن مثل هذا التفكير لخليقة بخلق الفن الحقيقي "[2].

ويبدو لي أن المفكر الشاعر مهدي بندق تواق إلى الشهادة مثلما تاق إليها الحلاج ونالها. يقول الحلاج في مسرحية صلاح عبد الصبور على ألسنة الصوفية الذين ينعونه:

" كان يقول :

إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد
شجيرة جديبة زرعتها بلفظي العقيم
فدبت الحياة فيها . طالت الأغصان
مثمرة تكون في مجاعة الزمان
خضراء تعطي دون موعد ، بلا أوان "
" هل نحرم العالم من شهيد "[3]

ومهدي بندق يرتب على ذلك التوق إلى حياة الخطر التي صنعت منه الشاعر المسرحي و(الند الإلهي) غياب المسرح الشعري عند المصريين الفراعنة؛ لأنهم في نظره لم يواجهوا في تاريخهم الطويل مثل هذه التجربة الروحية والفكرية ، فهم

---

(1) مهدي بندق، نفسه، ص.
(2) نفسه، ص
(3) صلاح عبد الصبور، نفسه، ص ١٤.

لم يعانوا معاناة روحية ، بل كانت معاناتهم جسدية : " لذلك عاشوا كأنماط لا يحيون، ويموتون في النهاية موتهم الفيزيقي ، والأسوأ أنهم يموتون أثناء العيش موتاً فلسفياً "[1].

ولو كان الفراعنة قد ماتوا موتاً فلسفياً في حياتهم — كما زعم الأستاذ بندق فلم شيّدت الأهرامات والمعابد الشوامخ ولماذا التحنيط؟ ولماذا أبدع الفنان المصري القديم مثله الأعلى في فن النحت؟ ألم يكن فن النحت المصري وليد معاناة الفنان المصري القديم؟! فإذا كانت التماثيل والمنحوتات منتشرة في كل بقعة من بقاع وادي النيل العظيم أفلا يدل ذلك على أن عدد الفنانين المصريين القدماء كان من الكثرة بمكان وأن إنتاجهم وإبداعاتهم الفنية النحتية كثيفة؟ وأنهم عاشوا حياة الحرية؟ وهل يبدع الفنان إذا كان سجين النمط الحياتي أو الفكري أو السياسي؟ أليس الفن هو المعادل الموضوعي للحرية؟ أليست الحرية قرينة الفن ما أن تظهر يظهر الفن توأماً لها ؟!

ومن قال إن حياة الخطر والابتهاج الذاتي أو اللذة تنتج الشاعر المسرحي فحسب كما لو كانت (حضّانة الإبداع) ومن قال إن فن النحت ليس منظومة شعرية تجسد مونولوج الذات في تمثال واحد وديالوج الذات والذات المعارضة في التكوين الأسري الذي يجسده تمثال الفرعون وعند قدميه يقبع أفراد أسرته ؟! إن من يرى النحت المعلق في سقف معبد ("حتحور– بدندرة في قنا)؛ يرى أندر دراما نحتية على جدرانه الخارجية ، وفي ردهاتها وحجراته الداخلية .. تلك التحفة الفنية الفريدة والعبقرية حيث كل سنتيمتر واحد من أعمدته يسجل عنصراً أو تكويناً دراميا بعناصر النقش البارز على أعمدة الجانب الشرقي من الردهة الرئيسية تشخيصاً للحياة الدنيا الذي يسجل فكرة الميلاد وفكرة الغياب الأبدي إبداعاً دراميا سيريالياً.

وبعناصر النقش الغائر على أعمدتها في الجانب الغربي تشخيصاً للحياة الآخرة. وفي غرفة الميلاد بالطابق العلوي في السقف لوحة مستنسخة يرى الناظر المتطلع إليها الشمس – نطفة الميلاد – تتسلل أشعتها من فم "حتحور" في تكوينها الجسدي الذي ينحني على شكل حرف (ل) في رسمه العربي لتخرج من رحمها

[1] مهدي بندق ، سوسيولوجيا المسرح الشعري ، الإسكندرية ، دار تحديات ، ٢٠٠٥ ، ص

وليدها الشعاع (أوزوريس) والإبداع كل الإبداع في تكوين الجنين في رحمها.. فلا فرق على الإطلاق بين صورته التي نعرفها الآن وصورته المنقوشة في تلك اللوحة النحتية الدرامية. والأكثر غرابة هو أن النظر إلى الجنين في تلك اللوحة * التي تتوج سقف غرفة الميلاد في معبد (دندرة/حتحور) يعطيك من كل اتجاه تنظر إليه شكلاً جديداً ذا دلالة مختلفة وبذلك أنت تنظر إلى أربع لوحات في لوحة واحدة مع تنقلك حولها من كل جوانبها.

إن من يتأمل هذا الأثر النحتي الدرامي العبقري ، ومن ينظر متأملاً تمثال رمسيس الثاني في معبد الكرنك وكلتا يديه (يمين) حيث يتجه كفاه في ناحية واحدة، الكف اليمنى في اتجاه فخذه اليمنى وظهر كفه اليسرى في اتجاه فخذه اليسرى. سيجد ذلك التكوين مغايراً لطبيعة اتجاه كف الإنسان ، – ولا شك أن مثل ذلك التصوير متفرد وفكرة القداسة تنبع من التفرد الذي يحتم المغايرة في شكل الاتصال وفي دلالته وقيمته. ألا يكون الفنان الذي أبدع ذلك التمثال متمرداً على الطبيعة ليس هذا فحسب بل هو متماس مع الحديث القدسي الذي يصف الله في التراث الإسلامي بأن (كلتا يديه يمين) .

أظن أن الذي رأى مثل ذلك الإبداع سوف يتريث كثيراً ويتردد في قبول ما طرحه الأستاذ مهدي حيث رأى أن المصريين لم يواجهوا في تاريخهم الطويل مثل هذه التجربة الروحية والفكرية ، ومن ثم نفى عنهم المعاناة الروحية التي افترضها شرطاً لإبداع المسرح الشعري ، ووصفهم بأنهم "عاشوا كأنماط لا يحيون ويموتون في النهاية موتهم الفيزيقي " كما اتهمهم بأنهم يموتون في أثناء العيش موتاً فلسفياً " لو كان الفراعنة قد ماتوا موتاً فلسفياً في حياتهم . لما شيدوا من الأهرامات ما يربو على المائة هرم ؟ كما كان التحنيط مدفوعاً بفكرة الخلود التي كان مقابلها عند اليونان وعند الهنود فكرة الاستنساخ ؟ وكلاهما فكرتان فلسفيتان ، صنعت الأولى أمة أحيتها فكرة، كما أحيت اليونان فكرة ؟!

لقد كان فن النحت المصري وليد معاناة الفنان المصري القديم؟ وكانت التماثيل والمنحوتات المنتشرة في كل بقعة من بقاع الوادي العظيم وليدة معاناة

---

* المستنسخة من اللوحة الأصلية التي نزعت وتقبع الآن في متحف اللوفر بفرنسا.

واستشعار للذة الخطر في عالم ما بعد الموت الفيزيقي، أفلا يدل ذلك على أن عدد الفنانين المصريين القدماء قد كان من الكثرة بمكان ؟ وهل يجب أن يكون الشعر والدراما في اللغة المكتوبة والمنطوقة فحسب ؟ أليس الشعر صوراً وتخييلاً وموسيقى وإيقاعات مسموعة بعضها محمول على صوت فردي وبعضها محمول على أصوات متعددة ، وفي حالة من الحضور المتضاد في إطار وحدة ؟ فهل إذا نظر ناظر متأمل إلى أحد تماثيل المصري القديم ألا يجد الصورة والتخييل ويستشعر الموسيقى والإيقاعات رؤية وإنصاتاً وسكوناً وضوءاً وظلالاً وبروزاً وغوراً وتجريداً وتجسيماً ملموساً ومتنوعاً ما بين الخشونة والنعومة ، ما بين الحدة والانسيابية ، وهل الشعر سوى ذلك؟!

يقول شوبنهاور : " كل الفنون تطمح إلى أن تكون موسيقية "

وبعد كل ما قدمته من أراء في حوارية القطع أنتقل إلى حوارية الوصل .

حوارية الوصل (٢)

وللوصل مع أراء الشاعر المسرحي والناقد مهدي بندق فإني أتفق معه على أن الشاعر المسرحي المصري القديم لم يطمح إلى أن يكون نداً للإله أو الآلهة — ولمهدي بندق أن يرفض كل إثبات علمي بأنه كانت للمصريين عروض مسرحية ، وله أن يهمشها إن رأى رأي القائلين بأنها لم تزد عن كونها عروضاً طقسية مرتبطة بشعيرة دينية احتفالية بالإله أوزيريس — لكن هل حاول أن يحلل نصاً من تلك النصوص قياساً على القواعد الأرسطية — تجاوزاً مع أنها تسبق تجربة اليونان المسرحية بنحو ألفي عام — ليرى هل هي دراما أم مجرد عبث هواه ! !

ولو كان لمهدي أن يرى بعد ذلك كله — أن المصري القديم عاش وهو الميت موتاً فلسفياً فلماذا أجهد نفسه بكتابة سلسلة من المسرحيات الشعرية عن نماذج فلسفية نابضة في تاريخ ملوك الفراعنة وأناسها البسطاء في مسرحياته : (هل أنت الملك تيتي؟) (آخر أيام أخناتون) (حتشبسوت بدرجة الصفر) (بسماتيك .. و بسماتيك). ألا يناقض بذلك نفسه ؟ ألا يهدم مشروعه الفكري التنويري ؟ أم إنه يقول في مسرحياته شيئاً ويقول عكسه تماماً في نقده ؟!

لست أظن أن مفكراً أو ناقداً يمكنه أن ينكر على الفنان النحات المصري القديم أنه كان — وفق مصطلح بندق الأثير — (نداً للآلهة) بما أنشأ من العدم :

منحوتات درامية شعرية في صور تكوينية لا حصر لها ، فكان بذلك يدير حواراً مرئياً مع الآلهة ، نظراً لمعاناة فلسفية واستشعار لخطر آت لاريب فيه في عالم سيرحل إليه رغماً عنه.

ولست أظن كذلك أن مهدي بندق ينكر أن لكل أمة أساليبها الإبداعية المجسدة لمثلها العليا. لقد كان المثل الأعلى لليوناني القديم هو النظر إلى الآلهة على أنها الآخر المتعالي ومع ذلك كانت نظرته إلى ذلك المتعالي أو (الأنا الكلية العليا) نظرة الند للند . لذلك حاوره محاورة كلامية كرفيق خيالي متعال عبر كتاباته الفكرية والأدبية ، وحاوره محاورة كلامية بوساطة الشعر المسرحي كما هو معلوم في نصوص شعرائهم الكبار. وكان المثل الأعلى للمصري القديم هو النظر إلى الآخر المتعالي نظرة الند للند لذلك حاوره محاورة غير كلامية بوساطة المنحوتات الدرامية وعمارة الخلود ، لعلمه بأن ليس لآلهته مقدرة على المباشرة الكلامية . ثم من قال إن الحوار مقصور على لغة الكلام؟! هل إذا شاهدت (باليه بحيرة البجع أو كسارة البندق) لتشايكوفسكي أو (جاينيه) لخاتشاتوريان هل ترى الصورة غير شعرية ؟ إنها مسرح شعري بلغة غير كلامية هي لغة الحركة بموسيقاها الداخلية وإيقاعاتها جنباً إلى جنب مع الموسيقا الأوركسترالية . أليس المسرح هو فن الفعل ؟ وهل لغة الكلام غير أداة للفعل الاتصالي؟ كذلك لغة الجسد ولغة الصورة بوصفها المعادل التشكيلي والتعبيري للحدث في الدراما المسرحية ، هي لغة فعل اتصالي ممتع ومقنع فمؤثر. ومن الذي يجزم بأن مبدع تلك العروض الراقصة لم يعش حياة الخطر ولم ينتش بلذة عذاب الروح ؟ ومن الذي يستطيع الجزم بأن النحات المصري القديم مثله مثل الشاعر الفرعوني لم يعش حياة الخطر وعذابات الروح؟ إن كل فنان حقيقي يعيش على شفا حفرة من الخطر ويتلذذ بعذاب الروح ويعاني معاناة فلسفية ، حتى ولو كان ذلك عبر اللاوعي. فكل تجربة إبداعية حقيقية (زمنية أو مكانية) هي رحلة معاناة والتذاذ بعذابات الروح ، فما لم يتلذذ المبدع في أثناء التفكير في مشروع إبداعه وفي عملية الخلق فلن يخرج للعالم إنتاجاً تلتذ له أرواح المتلقين ، ومن ثم يسقط من قاطرة تاريخ الإبداع الإنساني العالمي .

لاشك أن صور الصراع في نصوص المسرح المصري القديم كانت بين الآلهة بعضها بعضاً . وهذا ما يبعد الإنسان — في التعبير الدرامي المصري القديم — عن أن يقف في مواجهة مباشرة مع الآلهة . — هذا مخصوص بالإنسان العادي — حتى وإن مددنا حبل الاتصال بين فكر الإنسان المصري العادي القديم وفكره عبر العصور المتتالية ورموزها وصولاً إلى فكر إنساننا المصري المعاصر — فربما لن نجد تلك الندّية التي تحيّر في البحث عنها الأستاذ بندق أبداً .

إننا لا نتكلم عن المصري العادي وإنما نتكلم عن الفنان الشاعر المبدع . إن كل عملية خلق أدبي أو فني حقيقية تعكس تلك الندية التي افتقدها الناقد المفكر مهدي بندق عند الشعراء المصريين والفنانين الفراعنة — فهو عندما يقف أمام (موناليزا) دافينشي فيراها من كل الزوايا التي يقف فيها تنظر إليه مبتسمة مثلما هو ينظر إليها . أي يقوم بينه وبينها حوار بالنظرات فإن روحه تهتف (الله! ! ما أبدع هذا) وبالمثل عندما يقف أسفل لوحة الميلاد في معبد (حتحور / دندرة) فيرى رؤى ذات دلالات مختلفة في زوايا وقوفه المتعدد. وسيجد روحه تهتف (الله ! ! ما أبدع هذا !) وسيفعل ذلك لو وقف أمام تمثال رمسيس وزوجه وولديه عند قدميه في غير نسبة ولا تناسب من حيث المضمون الاجتماعي والمنظور التقديسي مع تقدير فني وهندسي دقيق للنسبة والتناسب في التكوين والشكل الجمالي. ولاشك أن لذلك المضمون دلالاته في تراتبية الأسرة المصرية القديمة وهو أمر لا يبتعد عن التصوير الدرامي لكن عن طريق فن النحت وهو فن غير كلامي.

ثم أليس في دراما الفلاح الفصيح (باطوم) بمواجهته الصدامية المباشرة للحكام والولاة تلك التي وقف بها أمام الفرعون الإله ما يفض حيرة المفكر التفكيكي مهدي بندق المحوّمة حول فكرة المسرح الشعري في مصر — تحديداً — بحوّامة استقرائية مشرعة القلم ، والكاميرا ؛ ليسجل عليها حالة الغياب في كشف الحضور النقدي ! !

لا أشك في أن الأستاذ بندق حينما طرح كل تلك القضايا قد أراد أن يلقي بعدد من الأحجار في بركة الحركة الفكرية والنقدية الراكدة . ولا أظن أنه قد استهدف طرح شعارات مجردة ، فهو خير من يعرف أن كل تحديد للمعنى يؤدي

كما قال (إيسر) " إلى تجربة شديدة الفردية لذلك المعنى . ولأن كل ما يفكر فيه المرء هو جزء من عاله الذهني "[1]؛ لذلك أرجح أن يكون طرحه هذا طرحاً يستهدف إدارة جدل حول ذلك الذي طرحه . من هذا المنطلق أدير معه المسائل التي تعرض لها بصورة قاطعة وحادة بما رأيت عدم توافقه مع منهج الجدل المادي والتاريخي الذي آمن به وربما ما يزال به مؤمن .

حوارية القطع [٢]

ويستوقفني من جملة ما طرح من أحكام في قوله الذي يمهد به لرأيه حول تمرد (أنتيجوني) في مسرحية سوفوكليس الخالدة إذ يقول: " بين التقديس والتمرد ولدت النزعة الدرامية تعبيراً عن الصراع الكامن بين طبيعة الفرد وثقافة الجماعة "[2] وهو يؤسس على ذلك الرأي – على صحته – فكرة تمرد (أنتيجوني) منفردة على المقدس الذي هو في نظره ثقافة الجماعة أي المجتمع في (طيبة) وحقيقة الأمر – عندي – إنها لم تتمرد على ثقافة الجماعة ولكن الذي تمرد على المقدس هو كريون الذي فرض قانوناً مغايراً لقانون البشر وثقافتهم الإنسانية التي تعتبر دفن الميت حرمة وقداسة ما بعدها قداسة. فكريون انفرد بفرض مغايرة ؛ تمرد فيها على قانون البشر في التعامل مع موتاهم. فكان بذلك الفعل الخارج على ثقافة الجماعة محركاً للصراع . إذن لم تكن أنتيجوني خارجة على ثقافة الجماعة.

ولا أدري كيف يرى مهدي بندق أن قانون المدينة في مسرحية أنتيجوني لسوفوكليس حرّم إقامة شعائر دفن الميت الذي استعدى الأغراب في حياته ضد وطنه!! فلو كان صحيحاً فلما وقف كبير الكهنة (تريزياس) ضد قرار كريون بعدم دفن جثة بولونيوس ابن أوديب ولما وقف ابن كريون نفسه (هايمون) ضد قرار والده؟ ولما وقفت مجموعة الكورس وهي المعبرة عن الرأي العام ضد قرار كريون ؟! إنه قانون كريون الحاكم الفرد وليس قانون المدينة ؛ فلقد كان هناك رأي عام معارض وقوي ضد قرار كريون بتحريم دفن ابن أوديب ، وقانون الحاكم ليس قانون المدينة ذلك أن القرار لم يصدر عن مجمع كبار الناس في أمة اليونان ؛ فالقول بأن تحريم

---

(١) إيسر ، فعل القراءة ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ١٩٩٩م.

(٢) مهدي بندق ، سوسيولوجية المسرح الشعري ، نفسه.

دفن ميت هو قانون المدينة شبيه بالقول الرسمي في مصر الآن بأن قانون الطوارئ هو قانون المدينة وليس قانون الحاكم المتسلط ، الدولة ليست هي الحاكم وليست هي النخبة الحاكمة.

ترى لو أن عربياً دخل العراق وقاوم الغزاة والمحتلين الأمريكيين والبريطانيين واستشهد فقرر المجلس العراقي (العميل) الذي يحكم العراق الآن عدم دفن جثته ، هل يكون ذلك قانون المدينة. وهل المدينة سوى شعب وحاكم ودستور وقوانين تنظم العلاقة بينهما يفترض تحقيق العدالة والأمن والحريات، فأين المدينة مما هو حاصل في العراق أو في فلسطين ؟! المسألة بالنسبة لأنتيجوني ماثلة في أن رأس الأسرة الحاكمة كريون حرم دفن أحد الأخوين الشقيقين لأنتيجوني وهو المستعين بجند أجانب ضد أخيه الذي سقطت شرعية حكمه للبلاد بانتهاء فترته التي اتفق عليها مع أخيه بعلم النخبة الحاكمة سياسياً ودينياً. أي باتفاق أقرته المدينة. وهو قانون . وكان عليه تسليم الحكم لأخيه ولكن امتناعه أدى إلى قتال بينهما — على عادة القدماء : قائد جيش ينازل قائد الجيش المضاد والنصر لمن يقتل خصمه — غير أنهما قتل كل منهما الآخر — ومع أن المدينة كانت منوطة بالحرص على تنفيذ قرارها السابق وتسليم الحكم لبولونيوس دون أن تلجئه إلى استعانة أجنبية في الحصول على حقه. غير أن المدينة لم تقم بواجبها في حفظ تعهداتها — وهذا ما يذكرنا بحال العرب مع العراق والكويت قبل حروب الخليج وبعدها — وإنما تركت الأمر للحاكم الفرد كريون الذي ناصر مغتصب حق أخيه في تبادل السلطة وتدويرها فناصر الأخ المستميت على كرسي الحكم. إن خروج أنتيجوني على قرار تعليق جثة بولونيوس لوحش الطير هو خروج على قانون الأسرة الحاكمة فهي أحد أفرادها وهو ما يخشى معه الحاكم الفرد استعداء الشعب على الأسرة الحاكمة وهو أمر يخشى منه أن يطيح بالأسرة الحاكمة نفسها ، إذن فقرار كريون خروج فج على ثقافة المدينة اليونانية بل على الثقافة الإنسانية كلها . ولا أعرف شعباً اعتنق ثقافة عدم دفن الموتى ربما حرق جثثهم ونثرها في الأنهار أو عبر المزارع ، حتى الهنود الحمر وهم يعلقون موتاهم في الفضاء فإنهم يحفظونها .إذ يعلقونها في السماء رمزاً لحالة السمو.

إن قرار كريون إذن هو نابع من ثقافته الانفرادية الاستبدادية وحدها ولو رجع مهدي إلى نص أنتيجوني سيجد ما يؤكد قولي :

" **الجوقة :** إذا فماذا تريد منا ؟

كريون : أن لا ترقوا ولا تلينو لمن يخرج على أمري

الجوقة : ليس بين الناس من فقد الرشد إلى حيث يسعى إلى الموت"(1)

هل تعد تلك السلبية والخوف من الموت الذي تصرح به المدينة ممثلة في الجوقة سوى حالة من حالات الاعتراض السلبي فهل يعد خوفهم من بطش حاكم متسلط وهم أعضاء شورى المدينة ونخبتها هو ثقافة المدينة بأسرها أم هي فحسب ثقافة النخبة. وهل في كلامهم تأييد للحاكم المطلق بقدر ما هو اعتراض عليه وإن كان اعتراضاً سلبياً . وهاهم في حديثهم مع أنتيجوني :

" **الجوقة :** ربما كان تشريف الموتى نحواً من التقوى ولكن من إليه السلطان لا يقبل الخروج عن أمره "

أين قانون المدينة هنا ؟! إنه قانون الحاكم وهذا ما يؤكده رئيس الجوقة :

"**رئيس الجوقة:** ما أرى فإن هذا الشقاء لا يأتي من قبل غيره بل هو مصدره"

فأين هي ثقافة المدينة هنا ؟ ومن الذي خرق قداسة المدينة ؟

ولعله يوافقني على أن كريون وهو الحاكم المستبد هو الذي تمرد على الثقافة الإنسانية المتحضرة في موقفه من عدم دفن جثة ابن أخته بولينكس ابن أوديب، ولم تكن أنتيجوني هي المتمردة على قانون المدينة المتحضرة ولعله يراجع معي التحذيرات المعارضة لقراره غير الحضاري وأهمها تحذيرات الكاهن الأكبر تيريزياس لكريون نفسه :

" تعلم أن أمرك قد عاد إلى الحرج "

" المدينة تشقى بهذا الشؤم وأنت مصدر هذا الشقاء "

" ألقيت في بطن الأرض كائناً كان يعيش على ظهرها ، ولأنك أخزيت نفسك . حبست حياً في القبر وخليت جثة بالعراء بعيداً عن آلهة الموتى في غير ما ينبغي لها من الشرف والمأوى.

---

(1) سوفوكليس، أنتيجوني، ترجمة د. طه حسين، بيروت، دار الملايين للنشر، ص ١٤٣.

ليس لك هذا الحق بل ليس لك ولا لأي إله من آلهة السماء ،
هذا عدوان تقترفه لذلك ترقبك الآلهة اللاتي يعاقبن المجرمين
ويوكلن هادس بالانتقام . وستتردى في مثل الشر الذي جنيته "[1]

هذه هي ثقافة المدينة وهذا هو قانونها . وما فعله كريون كان خروجاً فاحشاً على ذلك القانون على عكس ما زعم الأستاذ بندق في استعراضه النقدي المستطرد ولو كان ما زعمه صحيحاً لما صاح ترِيزياس في وجه كريون :

" .. إنما تنهض مخاصمة لك كل المدن المضطربة ، حيث الجثث الممزقة لم تظفر من القبور إلاّ ببطون الكلاب وسباع الوحش والطير ذات الأجنحة"[2] .

ولعل مهدي يوافقني على أن فكرة القداسة تنبع عن تفرد الرمز أو الموضوع أو الشخص بميزة يستحيل أن تكون لغيره. وهذا التفرد ، يفرض المغايرة في شكل الاتصال بين المتفرد رمزاً كان أم فكرة أم موضوعاً أم شخصاً والمتصل به عن بعد وهمي صانع لتلك الهالة التقديسية — حتى وإن كان قريباً منه مكانياً أو زمانياً — إذن فلا قداسة لشيء إلاّ عن طريق نظرة المتصل بذلك الشيء التي ترى فيه ميزة يتفرد بها على سائر الأشياء وأن تلك الميزة المتفردة التي لم يحزها غيره تملك له ضراً أو نفعاً. وعلى سبيل المثال فتمثال رمسيس الثاني وله يدان كلتاهما (يمين) يجعل رمسيس الثاني متفرداً ، إذ أنه حاز شيئاً يستحيل أن يكون لغيره وهو أن يده اليمنى لا تقابلها اليد اليسرى وباطن كفها في اتجاه الداخل نحو جسمه ، بل تتجه كفه اليسرى إلى خارج جسمه — أي جهة اليمين — وفي معتقد المسلم — وفق الحديث القدسي أن يدي الله كلتيهما يمين — وهذه صفة ليست لبشر ، وكون تمثال رمسيس الثاني له يدان كلتاهما يمين فإن ذلك أمر مستحيل حدوثه في عالم البشر ، وبذلك يتوجب تقديسه ، فهل كان تقديسه لأنه يمتلك تميزاً وتفرداً وفق رسمه في تمثاله أم لأنه كان رمز النافع الضار في ممارساته مع المصريين في حكمه الذي اقترب من عامه السبعين ؟!

---

(1) نفسه ، ص ص ١٧٣ – ١٧٤.
(2) نفسه ، ١٧٤ .

ولو أن ابن الماء (السيناوي) الذي تمرد على رمسيس الثاني — حسب زعم بعض الروايات التاريخية — أو تمرد على (مرنبتاح) بعده — حسبما سجل تاريخ مرنبتاح عن عصابة اليهود من قطّاع الطرق الذين قام بطردهم خارج الحدود ، فإنه في الحالتين قد تمرد على المقدس (الملك / الإله) ومع هذا فإن ذلك التمرد لم يلد تعبيراً دراميا مع أنه في ذاته دراما صراعية غير أدبية .

حوارية الوصل [٣]

يعرف كل مبدع وناقد أن التوتر والقلق سمتان من أهم السمات التي تلازم المفكر الحقيقي والمبدع الحقيقي أديباً : (شاعراً كان وناثراً أم كان فناناً ، شريطة أن يكون التوتر إيجابياً ، بمعنى أن يكون نابعاً من إشكالية كونية أو إنسانية ، عامة وغير ذاتية ينتظم في إطارها عدد من المشكلات المترابطة والتي يتم التصدي لها مجتمعة.

ولهذا فإن مثل ذلك النوع من المفكرين والمبدعين يثير الزوابع والزعابيب الفكرية في أي مكان يحل فيه. والشاعر الكاتب المسرحي مهدي بندق أحد هؤلاء، فهو مثير للزعابيب الفكرية أو لرياح الخماسين الفكرية من وقت إلى آخر. وهذا في حد ذاته عمل إيجابي لأنه يدفع ببعض المفكرين المبدعين الذين على شاكلته إلى اتخاذ مصدات فكرية تحيل غبار الإثارة الفكرية عبر المرشحات التأملية لتنقية الفكر وتصفية آثاره مما علق به من تناقضات، إيماناً بما يؤمن به بندق نفسه ويعلنه دوماً من أنه مع التعددية ومع لا معصومية العلم وقابليته للصواب والخطأ مثلما كان حال الإمام الشافعي في قالته الشهيرة :

" رأيي صواب يحتمل الخطأ ورأي غيري خطأ يحتمل الصواب "

ومثلما هو الحال في تاريخنا المعاصر وفق فلسفة كل من تشارلز ساندرز بيرس وكارل بوبر وبول فيرآبند بل وإدوارد سعيد وجاك دريدا من الوشاية بعالم جديد يقوم في أساسه على رفض سطوة النظرية مرتكناً إلى إعادة النظر في كافة المسلمات اليقينية متحرراً من النفعية الغيبية مطيحاً بالأساطير السياسية فلا أبوية بونابرتية. ولا مؤامرة تاريخية ولا إمكانية مطلقاً للعودة إلى عصر ما (ذهبي أو فضي!!)

ومن على هذه الأرضية الفكرية المتجددة نفسها ، وقفت محاوراً للصديق الشاعر المسرحي والمفكر مهدي بندق في موضوع واحد من جملة ما طرحه في كتابه هذا من موضوعات وقضايا متعددة شاء أن يقدم بها للموضوع الرئيسي لكتابه وهو موضوع غياب المسرح الشعري في مصر.

ولأنني أسير في دراساتي النقدية في المسرح — نصه وعرضه — بنفس النهج الذي يقترحه مهدي بندق من أن قراءة دراسة أدبية ما ينبغي أن تقرأ وفق معايير نسبية (تقبل التفنيد والتخطئة بمقدار ما تلجأ هي إلى تفنيد الأسس النظرية التي انطلقت منها تلك الدراسات المقروءة وتخطئتها) — فيما وقعت فيه من أخطاء . وهذا لا يبتعد عن نظرية تفكيك مركزية الخطاب والأنساق والكشف عما فيها من تناقضات— وأظن أن مهدي يتفق معي على أن ما يقترحه لم يخرج عن نظرية التفكيك وهي نسق فلسفي نقدي أيضاً.

ومعنى ذلك أن رفض نسق ثقافي أو فكري ما، هو إحلال لنسق جديد محله، لأن كل عملية بناء تحتاج إلى عملية هدم كما يذكرنا (جيته) وبغير ذلك نسقط في هاوية العدم فالأنساق لا تفنى ولا تأتي من العدم فما أن ننفي نسقاً يولد غيره.

وإذا كان اقتراح مهدي بندق على الباحثين بأن يوقفوا بحوثهم الأدبية على محددات الحاضر وفحص إمكانات الانتقال منها إلى مستقبل الأدب ومستقبل للبشرية أكثر تحرراً وجمالاً " بل يحبذ — خشية وقوع ناقد النقد — في براثن الأدلجة أن يفيد من تصويب ناقد آخر لنقد ذلك الناقد (ناقد) *. وبذلك يفيد الفائدة المثلى من تصويب يتابع بناقد آخر. فنقد النقد ليس عملاً فردياً بل هو إنجاز مشترك تؤديه ثقافة بأسرها لغد تصنعه بأيديها، دون انتظار "موعد مع القدر"[1].

وهذا لعمري يذكرني بفكر المودودي عن الحاكمية حيث كل المسلمين خلفاء لله على الأرض مع العلم بزجر مهدي بندق لفكر المودودي بالطبع ومناقضته بل منافحته له.

---

* بمعنى أن يصبح لكل ناقد ناقد (بشرطة) ثم (ناقد بشرطتين) ينقد الناقد الثاني

(1) مهدي بندق ، سوسيولوجيا المسرح الشعري في مصر ، الإسكندرية ،

ولو أن هذا المطمح الخير كان يمكن تحقيقه لما اضطر الأستاذ مهدي إلى أن يجهد نفسه في تأليف هذا الكتاب ، ولما احتاج الظرف السوسيولوجي الحالي إلى خروج جماعات (كفاية) و (صحافيون من أجل التغيير) و(شايفينكو) ولا احتاج المجتمع إلى أن يبح صوته في مظاهرات تطالب بتعدد المرشحين للرئاسة والجهر بالصوت (الحياني) (لا للتوريث) ولا كانت أمريكا وإسرائيل تمتطينا وتعربد فينا ليل نهار. كم ناقد حقيقي في بلدنا ، بل كم ناقد زائف (ينقد ليأكل) ثم هل نشأ العقل العربي نشأة نقدية ؟ هل في المجتمع العربي ومن ثم المصري من يقبل بوجهة نظر الآخرين؟! إن عقلاً كعقل الشاعر المسرحي مهدي بندق مليء بزخم الأفكار في (نسق) ديالكتيكي، أفكار تتصارع مع أفكار في عقله النابض عبر حياة فكرية وإبداعية مشاكسة قلقة ، في مجتمع لا حياة فيه لمن لا يسكنه القلق ؛ لذلك نراه في كتابه هذا، بل في إبداعاته الشعرية والمسرحية وفي كتاباته الفكرية التحليلية منها والتفكيكية في حوارية متصلة منقطعة ما بين نص ونص وكتاب وآخر، فهو يحاور نفسه.

الأفكار تحاور بعضها في عقله مما يرى معه قارئه العادي أنه يكتب في كل ما يكتب على طريقة (مسرح توفيق الحكيم الذهني) — مع بعد الشقة بين التوجهين الفكريين – إذ يحتاج القارئ فيه إلى زمنين وربما ثلاثة أزمنة لكي يتوصل إلى المعنى المراد من وراء الجملة أو العبارة ولا أقول المحور الفكري الواحد من محاور الكتاب الواحد. فهو كمن يؤمن بقول (أبي تمام الطائي) في رده على (النّظام) كبير المعتزلة حين سأله : "يا أبا تمام لماذا لا تكتب ما يفهم؟" فجاء رد أبي تمام حاداً وقاطعاً — "ولماذا لا تفهم ما يكتب؟"

هذا هو حال المفكرين "يفهمون ولا يفهمون" — ولك أن تبدل في ضبط العبارة لتخرج منها معان متعددة .. فمع أن عنوان الكتاب (سوسيولوجيا المسرح الشعري في مصر) وهو موضوع حاول بندق معالجته في عدد من المقالات المطولة، نشرها في جريدة (التجمع) الأسبوعية في صيف العام الماضي 2004، ثم أعاد نشرها مع دراسة سبقتها إلى النشر بمجلة المسرح المصرية، ثم أعاد نشرها بمجلة (تحديات ثقافية) التي يرأس تحريرها . وفي تلك الدراسة يلعب مهدي دور الناقد الثاني لدراسات

نقدية في المسرح الشعري، منها كتابي الموسوم (مقدمة في نظرية المسرح الشعري)* إلاّ أنه في هذا الكتاب (سوسيولوجيا المسرح الشعري) يطرح في مقدمة مطولة تصوره تحت عنوان (مقدمة منهجية – الطريق إلى المسرح الشعري–) يطالب فيها الشعراء والنقاد والدارسين الباحثين بما لا طاقة لهم به بل بما لا قبل لهم به (ص ص 33 – 45) وهي المقدمة الثالثة التي سبقتها المقدمة الثانية بعنوان (مقدمة مقترحة لكل فكر وفن) (ص ص 20–32) وهي أيضاً مسبوقة بمقدمة أولى تحت عنوان (قبل المفتتح) (ص ص 5 – 19) وقد أحسن إذ يجمع فيها أهم المصطلحات التي وردت في كتابه.

وعلى الرغم من أنه يتحدث كثيراً في هذا الكتاب وفي كل أحاديثه ومناقشاته الساخنة عبر كتاباته الإبداعية والفكرية النقدية بالتحليل أو بالتفكيك عن التعددية وإيمانه العميق بها ورفضه القاطع والحاد للنسقية وللأيديولوجية بكل أشكالها ؛ إلاّ أن عنوان المقدمة الثانية لكتابه هذا تنفي ذلك كله: (مقدمة مقترحة لكل فكر وفن) أليس هذا العنوان ينطوي على نسق مقترح يدخل من يأخذ به – إن وجد من يأخذ به – في جلباب أيديولوجي – بغض النظر عما يرمي إليه– وبذلك يكون مهدي قد نقض منذ البداية طرحه الذي يقترحه على شعراء المسرح ونقاده ودارسيه؟!

انطلقت المقدمة الأولى للكتاب من تساؤلات الفكر السياسي الاستنكارية التي تصلح لتكون إشكالية جيدة لبحث في علم اجتماع السياسة إذ تصدر المقدمة على النحو الآتي:

" أسامة بن لادن أم جورج دبليو بوش؟ صموئيل هنجنتون أم سيد قطب؟ نظام الخلافة أم النظام العولمي الجديد؟ " وفيها يلقي مسؤولية محاولة الإجابة عن تلك التساؤلات المركبة في سلة العلماء والفلاسفة، ومن ثم يتخذ تلك الإنابة التي أوكلهم بها نيابة عنه– ربما لشعوره بأن هذا الموضوع أو تلك القضايا – شديدة الأهمية – لا محل لها من الإعراب في كتاب موضوعه (سوسيولوجيا المسرح الشعري)

ولأن الكاتب قد فحص العلماء والفلاسفة واحداً وراء الآخر ثم ألغى وكالته لهم في تولي ذلك الأمر الخطير: (الاشتغال بالمسير الإنساني) الذي تهدده تلك

---

* في طبعته الأولى عن دار حورس الدولية للنشر، ١٩٩٩م.

الإشكالية التي صدر بها مقدمته المقترحة الأولى على كل فكر وكل فن — وكأن كل الأفكار موحدة أو متآلفة وكأن كل الفنون كذلك!! إلاّ إذا كان الكاتب والشاعر المفكر يقترح بإعلانه هذا تكوين جبهة من كل صاحب فكر غير فكر هؤلاء ومن كل فنان له موقف غير موقف هؤلاء!! وهذا هو المستحيل بعينه؛ **أولاً:** لأنه ضد ما ينادي به الكاتب نفسه من التعددية ومن رفض النسق ورفض الأيديولوجيات، فكل جبهة أو تحالف ينطلق من شعار أي من فكرة مسبقة، من نسق أو مفهوم تمت بلورته بلورة قبلية.

ثانياً: مثول تجربة "فاجنر" في محاولته لما يعرف بمفهوم وحدة الفنون وفشلها الذريع معلوم بعد تجربته في الجمع بين الفنون في مسرحه (بيرويت).

ثالثاً: لا تحالف بدون نقد ذاتي وموضوعي لكل طرف من أطرافه.

رابعاً: إن الأستاذ مهدي ينقد هروب الأيديولوجيا السياسية وتسربها متخفية وراء الأدب عبر مسارب البنيوية والتأويلية والوضعية (ص 38) ومع أنه يعلن ليل نهار رفضه للشمولية في الفكر وفي السياسة –في مقدمته الأولى المقترحة– إلاّ أنه يضع نسقاً أو مظلة ليقف تحتها الفكر: كل الفكر والفن: كل الفن؛ أي يدعو إلى هجرة النهج الشمولي أو النسق الشمولي في السياسة وصولاً إلى مواقف الفكر كلها وإلى محطات الفنون كلها!! ولا أدري كيف وهو القائل "فالأفكار لا تتراجع بنفس الدرجة التي تتراجع بها أدوات الإنتاج المتخلفة، أو التي تبهت بها العلاقات الاجتماعية المحاثية لتلك الأدوات" (نفسه ص 27) وكيف يتحقق ذلك في رأيه وهو الذي يؤكد في الصفحة نفسها " أن جوهر (التراتبية) يظل صامداً– وإن تغيرت تمظهراته– ما دامت المجتمعات الطبقية قائمة لا تزال" (نفسه ص 27) .

على كل حال نترك الحديث التفصيلي في نقد ما هو سياسي لأهل التخصص مكتفين بما عرضنا من الرد المشروع على النقد المشروع فيما يدخل ضمن فرع من فروع تخصصنا وهو (المسرح الشعري).

وأخلص مما تقدم في القول عن غيبة المسرح الشعري التي قررها الشاعر المسرحي والناقد مهدي بندق إلى استخلاصين:

يتمركز الأول حول قراره بحجب لقب (شاعر مسرحي) عن كل من لم يكن نداً للآلهة لأنه غير قادر على مواجهتها أو محاورتها لو كانت لها قدرة على المحاورة أو قدرة على تملك خاصية الحديث. خاصة وأنه لن يستطيع أن يكون أبداً نداً للآلهة طالما أنه لم يمت ميتتها الميتافيزيقية وهو أمر يحيلنا إلى التساؤل —هل شوقي وأباظة والشرقاوي وعبد الصبور وجويدة وبندق وأبو سنة وسويلم وغيرهم من شعراء المسرح الشعري العربي كانوا أنداداً للآلهة ومن ثم يستأهل من كان كذلك منهم أن ينعم عليه بلقب شاعر مسرحي أم أنهم ليسوا شعراء مسرح؟ وهل وصل إلى علم أحد ولو في رؤيا المنام — أن أحداً ممن ماتوا منهم قد تمكن من محادثة الإله بعد أن خرج بميتته الفيزيقية إلى الحياة الميتافيزيقية . وهل ارتقت حالته الميتافيزيقية به فأصبح نداً للآلهة حيث توحدا معاً على المستوى الميتافيزيقي فصح فيهما ما قاله الحلاج في خلوته الحلولية :

" أنا أنت وأنت أنـــا   نحن روحان حللنا بدنا "

أما الاستخلاص الثاني فهو متعلق بما طرحه حول مخالفة أنتيجوني لقانون المدنية فقد كفانا الرد عليه إعلان تيريزياس كبير الكهنة لقرار كريون وهو في نص حواره الذي لا يستطيع أحد إبطاله أو وصفه بالتهافت لأنه شاهد مصدري وما عداه هو محض تفسير لا ثبت له ولا مصداقية.

لذلك أرى أن يراجع الشاعر والناقد الكبير رأيه وهو أول من يطالب الآخرين بأهمية المراجعة عملاً بالقول بأن العلم هو ما يقبل التخطئة وبقول الشافعي:

" قولي صواب يحتمل الخطأ وقول غيري خطأ يحتمل الصواب"

الباب الثالث

تطبيقات نقدية
على مسرحيات حداثية

تمهيد حداثي :

إن الحداثـة ذلـك المصـطلح الذى يعنى برنامجا تحريريًا للثقافة والفن، ذلك التصـور الجديـد للحـياة مـن خلال الوعى الجديد بمتغيراتها والمستجدات الحضارية والانسـلاخ مـن أغـلال الماضـى والانعـتاق مـن هيمنة الأسلاف هى استجابة حضارية للقفـز عـلى الثوابـت وتأكـيد اسـتقلال العقـل الإنسـانى وتفعـيل أطـوار الأدب والفن لتـتجدد فعالـيات تواصـلهما مـع مـا يسـتحدث مـن وسـائل حضـارية حديـثة فـى المجـتمعات الإنسانية . والحداثة بذلك تتجاوز الماضى فى توجهها نحو المستقبل فى سـبيل إعـادة اكتشـاف أسـس الفكـر والممارسـة، ولا يـتحقق لهـا ذلـك دون تمـيزها بخاصـية الوعـى بضـرورة تفاسير الماضى ومفاهيمه، مع سعى دائب نحو استمرار هذا الـتجاوز فى المستقبل، وذلك — فى رأى د. نبيلة إبراهيم — لتحقيق الإدراك المطرد، عمـلاً بالأسـس "الحقيقـية" والمـتجددة الـتى تـبطن الممارسـات الإنسـانية، وتضـفى الشـرعية علـيها سـواء فـى مجـالات العلوم والفنون والأخلاق أو غيرها من المجالات الفكرية والعملية .

النص المسرحى الحداثى فى منظور النقد السيميولوجى بين الأهداف والوسائط :

لكل اتجاه هدف رئيسى أو أكثر يحققه مرحليًا عبر أهداف وسيطة.

وإذا كان من أهداف النص المسرحى الحداثى :

- التعبير عن حيرة الذات وشكها وسلبيتها .
- عدم السعى نحو إعادة التوازن للحياة .
- تعمد إرخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع .
- التأرجح بين تمثيل الواقع وعدم الرغبة فى تمثيله .

فـإن الـنص المسـرحى الحداثـى يستعين على تحقيق هذه الأهداف بعدد من الوسائط والتقنيات وذلك على النحو الآتى :

الاسـتعانة بأشـكال الـتجريد وبالخـيال المكـثف — العمـل على تغيير فلسفة المكـان والـزمان ليصـبحا جـزءا مـن الـتجربة الذاتية — تضييق حيز المكان فى العمل المسـرحى (الحـدث) بمـا يتناسـب مـع ضيق المجال النفسى — بتر التسلسل الزمنى

بترا فجائيا دونما تعليل — استبدال التسلسل الزمنى بالإشراقات الداخلية والبقع المتناثرة من الأزمنة المتقطعة المؤقتة — بناء الشخصية المسرحية لتصبح جزءا من هندسة البناء اللغوى بحيث لا تتحدد إلا من خلال اللغة فقط — الاعتماد على التشكيل الأسطورى — الارتكاز على المفارقة — الاقتراب من لغة الشعر .. (لغة الإشارة) — الخروج عن الأساليب المألوفة فى الربط وفى تكوين العلاقات .

وهذا الباب من البحث وقفة منهجية للنظر فى الحداثة فى المسرح الشعرى ودوره فى مواجهة التغيرات الاجتماعية والثقافية فى عصر العولمة والمعلوماتية .

الفصل الأول

مسرحية" هل أنت الملك تيتي؟[1] ." بين منظومة الفكر ومنظومة الشكل ومنظومة التعبير

يقوم هذا النص على ثنائية التآمر والتآمر المضاد داخل علاقات السلطة الحاكمة عبر التاريخ المصرى منذ العصر الفرعونى وحتى عصرنا الحديث بما يشى بتوقف(فلسفى) عند محطة زمنية، تجعلنا نعيش الماضى فى الحاضر. وهو ما يكشف عنه النص فى ظهور شبح مدير للشرطة فقد جثته فى العصر الفرعونى- عبر أحداث سياسية عجيبة- فأتى إلى زمننا بعد أن أبلغه أحد المخبرين الموتى أن فرقة مسرحية بسبيلها إلى إعادة عرض مأساة الملك تيتى مؤسس الأسرة السادسة، ذلك الملك الذى أعلن عن تحيزه الطبقى للعمال والفلاحين بإلغائه عبادة رع رب الإقطاع مستبدلا به بتاح رب العمال. ولكن مدير الشرطة" إمرى" هذا لا يترك الزمن الحالى دون تدخل فيه بالتعليق والكشف والمعارضة لما تقدمه المسرحية الداخلية.

فأما الصراع فى المسرحية الداخلية فيقوم ما بين هذا الملك المنحاز طبقيا للكادحين والنخبة السياسية(الحزب الحاكم) وفى القلب منها شقيقة زوجته الطبيبة" سينو"، وبعد محاولة فاشلة لاغتيال الملك تيتى- يخرج منها بعرج فى قدمه- تتولى هى أمر تمريضه، فإذا بها تقطر فى شرابه الدوائى قطرات من نبات ليبى يسمى" الأسيار" هذا النبات له خاصية- بل خواص- تسرع بمتعاطيه إلى الشيخوخة، ويكتشف أحد المهندسين الموالين لتيتى أن صعلوكا يدعى "شيحا" به شبه كبير بالملك . فشيحا أعرج منذ البداية وله لحية كثة، فلما أطلق تيتى لحيته ليدارى الشيخوخة المبكرة التى أصابته صار الاثنان أقرب إلى التوأم ولأن الملك تيتى كان يعد لشعبه مشروعا قوميا هائلا يتلخص فى تعليم الجميع الهندسة السرية داخل بؤرة الهرم الأكبر (التى تمثل سرا كونيا مدهشا) فإن تيتى عمد إلى الإختفاء داخل الهرم وأطلق شبيهه الشاب الشعبى بعد ان علمه كل ما يحتاج إليه السياسى

---

[1] مهدى بندق ،هل أنت الملك تيتى، الإسكندرية،دار الصديقان ١٩٩٨م.

المحـترف ليـتابع تنفـيذ المشروع من موقع السلطة. بيد أن الأحداث المتتالية تكشف عـن صـدق الفكـرة القائلـة" إن الحالـة الـثورية هـى التى تخلق البطل الثورى وليس العكـس" فـلا الملـك تيـتى ولا بديلـه الشـعبى كـان بإمكانهمـا – برغم ثوريتهما– أن يحققا الثورة الشعبية فى ظل مناخ لم يتهيأ لها بعد.

١ – منظومة الفكر فى المسرحية:

مقدمـة المسـرحية المنطقـية واردة فـى إهـداء المؤلـف " إلى حفـيدى أحمـد.. الـتراث هـو أنت اليوم، وهو ما سوف تفعل به غدا" وهى فكرة واضحة تمام الوضوح تأسست عـلى وعـى تـاريخى وطبقى مقاوم للبنية فى حالها السانكرونى، فالموروث الشـبحى المعبر عـن النخـبة المنفصـلة عـن الشـعب يظل قائما ومخترقا الزمن معطلا مسيرة التطور حتى يقوم أحد بطرده عن مسرح الأحداث– وليس فى المسرح الذى هو مـرآة مقعرة للواقع المعيش– فهل يرمى الكاتب إلى دور الحفيد فى تخليص الواقع من هـذه الحالة الشبحية؟ ذلك الرمز للتراث البوليسى المصرى، التراث الإرهابى الرسمى الـذى يقـتحم عالمـنا بـين الفيـنة والفيـنة كلما تأزمت الحياة السياسية، هذا الموروث التآمرى الخالد على مر العصور المصرية نراه متصلا بتاريخنا المعاصر يبعث نفسه بعثا مـن قـبره ليحكمـنا ويسـير حياتنا وهو ناجح فى ذلك بلا شك. إذ يتخذ من المفكرين والمـثقفين وسـائط لـما يجـرى فى هذا العالم" أو يقول فى موضع آخر" وقد نتمكن فى بعـض الأحيان من التدخل لتوجيه الأحياء اليوم بما يفسر أحداث الأمس"و "مثلا قد يهـبط أحدنا فى المطار السرى لأحد المؤلفين نقيم معه حوارا" إلخ. ومع ذلك فالشاعر مهـدى بندق" الذى استخدم النثر حديثا للشبح" يفجر لغة التعبير الشعرى نقدا لهذا الـتراث ورفضـا لفكـرة الثـبات حيـث يقـول "شيحا" الفرعون الشعبى بعد أن خذلته الجماهير وانطلقت وراء الكاهن "شورع" الدجال الكارزمى:

هل كنت أنا فى حلم أيقظنى منه هدير العاصفة
وأفعال الناس؟
فى رأسى آلاف الأسئلة تريد إجابات أو
تتفجر رأســـى
فـــــى أول هـــــذى اللـــــيلة
كنـــــت ســـــعيدا مـــــثل الطائـــــر

يتـنقل بـين الأغصـان فيلـثم سوسـنة أو
ينقر غصنا أو يبنى عشا يطرد منه الدود
ويغـنى يبحـث عـن أنـثاه لكـى تأتـيه
فتضـع البـيض عـلى أرض حـرة
لكـن الشجرة وقعـت فـى غمضـه عـين
قـدر أم خطـا مـنى؟!"

ولأن الثقافة هنا محصلة السلوك القائم على الفكر والأيديولوجيا التى تعمل الجماعة على المحافظة عليها وتوريثها خشية ضياع هويتها؛ لذلك كانت مهمة المبدعين العمل على تنقية الكيان الثقافى بغربلة التراث ونقده. وهى مهمة صعبة وخطرة نهض بها سينيكا عند الرومان، ومن قبله سوفوكليس ويوربيديس وأرستوفانيس عند الإغريق ،ومن بعدهم مارلو فى عصر النهضة،وسارتر وبريخت وكامى فى العصر الحديث. وهذا ما فعله مهدى بندق فيما كتب من مسرحيات منطلقها التنويرى يسلح أشباح الماضى بسلاح المنطق والدياليكتيك، وهو تسليح ماكر يعمد- دون خداع- إلى تلقين القوى الرجعية الآلة الوحيدة القادرة على مواجهة الواقع المعيش.وبذلك يواجه الشبح مثلا- فى مسرحيتنا هذه - خصمه المفكر قائلا:

" ليس هناك نص فى العالم لا يحتاج إلى إضافة"

فبهذا المنطق وحده يستطيع شبح الماضى أن يجابه المنطق التنويرى المعاصر، غير أنه سلاح ما يلبث حتى يرتد إلى نحر التراث نفسه. والمدافعون عن التراث يريدون لنا أن نرثه كاملا لا إضافة إليه ولا تعديل. وتكون النتيجة المنطقية أحد أمرين: إما القطيعة الثقافية وإما التسليم بضرورة النقد ونقد النقد...وهكذا إلى مالا نهاية. وكما اكتشف الموقف التنويرى تلك الحقيقة فإن شبح الماضى لا يلبث إلا قليلا حتى يكتشفها" الوعى يا أحفادى يظل زائفا طالما بقيت الرؤية حبيسة المنظور الواحد" وهو ما يعنى أن الأصولية إن هى رفضت منطقنا بالكامل لحكمت على نفسها بأنها حبيسة منظور محدود وفقير. وترددا لهذا المعنى فإننا نستمع إلى شيحا الصعلوك يردد موالا انتقاديا للسلطة التى تتجاهل الواقع المادى محلقة فى سماء المثالية الفكرية (منظور واحدى أيضا) فيقول مغنيا قبل حادثة الاغتيال

بـانى عـامود للسـما مـن غـير اساس قـايم

فـيه الكـلام زى ضـى والفعـل غـيم غـايم
بـنّا ونـام فـى العسـل مـش دارى يـا نـايم
إنـك حتصـحى فـى يـوم تشـرب مـرار دايـم

مـرة أخـرى نعـود إلى فكـرة الظـروف الموضـوعية غير المتوفرة وإصرار البطل الـثورى عـلى البناء دون أساس من علاقات إنتاج أو قوى إنتاج تتصادم حول مصالح طبقـية ماديـة. ومـن هـنا نرى الناس يستحسنون الموال وكذلك رجال الأمن- دون أن يلتفـتوا إلى طابعـة الانـتفادى التحريضى، ولا يدرك حتى شيحا نفسه أن هذه المقولة صحيحة إلا قـبل الـنهاية بقلـيل حيـث يدفع حياته ثمنا لتلك التجربة العنيفة تلك التى تذكرنا بثورة يوليو وانتصار الثورة المضادة عليها فيما لا يزيد عن عقدين.

٢- منظومة الشكل فى المسرحية:

يسـتخدم مهـدى بـندق الشـكل المـلحمى البـريختى بتحوير خاص يلائم به المسـرح الشـعرى فـى تفـتحه عـلى عـالم الوجـدان دخـولا إلـيه وخروجا منه. ليذكر المشـاهد بـين الفيـنة والفيـنة انـه يراقـب تمثيلا وأحداثا تحتاج إلى تعليق وإلى إعمال للعقـل كسـرا للإيهـام الأرسـطى التقلـيدى- وهـذا الدخول وذلك الخروج هما جزء لا يتجزأ من المنظومة الدرامية لا يمكن الاستغناء عنهما وإلا انهار البناء الدرامى بأسره. حيـث يعـتمد بـناؤه الدرامـى عـلى المدهـش والمباغـت والغريب. على السحر الأسود وانبجاسـات الجسـد فىأقصـى حـدود الشهوة (وفى هذا العنصر يسعفه الشعر بصوره وأخيلـته وإلماحاتـه لـينجو مـن الوقـوع فـى المباشرة والابتذال) فالشبح الماضوى ليس مجـرد معلـق خـارجى عـلى الأحـداث بـل هو جزء منها وفاعل أصيل لها. هو مدير الشـرطة وخال الفرعون وعضو النخبة المثير للصراع بداخلها. اشتهاؤه للأميرة" سينو" قائم على تراث ذكورى أصيل يحتقر عقل المرأة حتى لو أبدعت وتألقت فى الخير أو فـى الشـر، ومـن هـنا فـإن جـزاءه يتمـثل فى اضطراره إلى مضاجعتها بعد أن انقلب عليها سحرها الأسود فصارت عجوزا فى التسعين حين أخطأت بشرب" الدواء" المعد للمهـندس المـدوح. كـان على إمرى- التراث الماضوى- أن يجرب إذن المتعة الفقيدة ... الاشمـئزاز الكـامل بمضـاجعته لفـتاته العجـوز داخـل غـرفة الملـك خوفـو لـيظفر بالعـرش (السـلطة) حسـب نـبوءة شورع (رجل الدين) وبذلك تكتمل عناصر الماضوية

حين يكون كل عنصر منها أحاديا. وكأن هذا العنصر- في المنظومة- يشير من طرف خفي إلى عدم كفايته حتى وإن أضيف عددا إلى العناصر الأخرى. فالدين إذا انعزل عن تيار التطور جمد وتكلس ولم يعد يغني. والقوة وحدها كذلك، والجسد المشتهى ليس شيئا ممتعا في حد ذاته ما دام التغير يلاحقه ويعصف بمفاتنه تدريجيا أو دفعة واحدة.

الشاعر المسرحي إذن- بدرايته الفلسفية الحداثية- يعمد إلى شكل يمكن تفكيكه (بتعبير جاك دريدا) للوصول إلى النص النقيض المختفي في قشرته، فلا شئ ثابت في منظومة الشكل بمعنى الثبات الزينوني (نسبة إلى زينون الإيلي) وإنما الكل في حالة سيولة كونية.. فالسلطة تتآكل والشباب ينحدر سريعا إلى الشيخوخة،ومتعة الجنس تصبح غثيانا واشمئزازا فظيعين. الذي يغادر نبعه الأول الطاهر ليصبح - في أيدي الكهنة- سلاحا للتآمر والإرهاب، يجب رده إلى آدميته بالحوار وبالحلم وحلم الملك تيتي يعبر عن هذا المعنى كإشارة ونبوءة إذ يقول لزوجته الملكة جمشت :

"وبالأمس غفوت قليلا
فرأيت الهرم الأكبر ينكمش ويتضاءل
حتى أصبح في قامة شخص عادي
ورأيتك أنت بلب مخطوف تبكين
على شمطاء عجوز
بينا يضحك من آلامك ثعبان أرقم
بعد قليل راحت قطعة حجر تكبر
صارت هرما أعظم مما كان الأول
عندئذ جاء النيل يقول..
من يتمسك يترك
من يتسرب يجمع
والمفقود إذا اختار الفقد يجئ"

هذه النبوءة التي حلم بها الملك تيتي ليست إلا عن شكل عجيب من أشكال ممارسة الفعل الإنساني، فيه من أدبيات الصوفية ومن الفكر ما يغرينا بالتعامل مع

هذا النص باعتباره حاملا لنص آخر، نص يلمح إلى العناصر الغنية التى نملكها وهى كثيرة فى تراثنا شريطة أن نضفرها معا فى جديلة واحدة باستخدام المنهج المادى الجدلى لنحقق حلم الملك تيتى فى واقع مختلف نعيشه الآن ولكننا لا نريد أن نجابهه!

يقول الشبح للجمهور:

" هل صحيح لديكم وثيقة أساسية تسمى الدستور محددا بها حقوق الحاكم والمحكوم؟! وهل صحيح أن الحاكم عندكم لا يتولى السلطة بغير رضاكم؟! وهل يعقل أن تنص وثيقة الدستور هذه على أن الشعب هو مصدر السلطات وصاحب السيادة؟! يعنى ليس رع ولا آمون ولا بتاح كما كان الكهنة يقولون لنا؟!

يعنى الشعب عندكم لا يستطيع أحد أن يخدعه باسم الآلهة؟! أنا لا أكاد أصدق ......

فإذا كنتم قد بلغتم هذا الحد من التطور فلماذا أنتم فقراء هكذا؟! مخيبوا الرجاء ومستسلمون للأقدار؟! مع أن لديكم من عناصر المقاومة ما يفوق خيال من عاشوا قبلى فى ربوع الحضارة الفرعونية والحضارات التالية لها"

ألم نقل إن الشبح الماضوى- وقد زود بآلية التفكير الجدلى- قد تحول إلى داعية تحريضى للتغيير من حيث أراد المقاومة؟! ألا يعبر هذا الالتباس الشكلى المتعمد عن بريختية أصلية متطورة؟

لقد أسقط مهدى بندق من شكلية نصه كل ما هو سطحى وتاريخى وقائعى فى حكاية الملك تيتى مؤسس الأسرة السادسة (والذى تولى الحكم عام ٢٤٢٣ ق.م واغتيل عام ٢٤١٥ بيد حارسه الخاص كما يقول لنا التاريخ) اسقط كل ما عدا ذلك وراح يملأ المساحة بين الفراغات المسكوت عنها بحكايات تشبه حكايات ألف ليلة وليلة شديدة الجاذبية، ولكنها تختلف عنها فيما راح الشاعر يسربه من عناصر فلسفية وسياسية ودينية فى إطار حبكة صارمة تلعب فيها الشخصيات أدوارا تتراوح بين الفاعلية والمفعولية ولكنها فى كل الأحوال تكاد تصرخ فينا: ألا قوموا أنتم بالفعل الذى عجزنا نحن عنه، وإلا انطبق عليكم قول هذا الشبح المقيت الذى تعلم الشعر منكم :

شآبيبُ غيثك- رع- في البحر تنهل
وتلك شطوط النهر صلى بها المحل
طقوس ولا تقوى وشمس ولا هدى
ومـاء ولا رى ومـزن ولا ظـل

مسرح مهدى بندق

ومنظومة الشكل بين النص والنص الموازى :

تـنطوى مـنظومة الشـكل فـى الـنص المسرحى على البناء الدرامى ودوره فى تجسـيد المعـادل الموضـوعى لـلمقولة الدرامـية التى يتبناها المؤلف وتوكل إليه التعبير الممـتع والمقـنع عـنها بشخصـيات متصـارعة، ولكل منها إرادتها ومشاعرها ودوافعها وعلاقاتهـا وأدواتهـا الملائمـة لوسـطها لتعـبر عن نفسها دون أدنى تدخل ملحوظ منا لدوره.

عـلى هـذا فـإن مـنظومة الشـكل تـرتكن إلى الشخصـيات والحـوار والمقولـة والحبكة والنص الموازى (بناء داخلى- بناء خارجى)

دور المقولة فى منظومة الشكل:

- تعـد شخصـية الشـبح فـى هـذه المسـرحية هـى المحـرك الأساسـى للصـراع سواء اسـترجعت صـورتها الحـية المعـاد بعثها بوساطة الحكى عن طريق التشخيص أو ظلت على صورتها الشبحية عن طريق الأداء التعبيرى السلبى- القائم على السرد التمثيلى-
- غـير أنهـا بوصـفها شـبحا فهـى إنما تعبر عن فكرة الماضى، أى تعبر عن زمن أو عصـر أو موروث مرعب يفرض نفسه على عصرنا أو على زماننا فرضا،وهو يقتحم عالمنا المعاصر على الرغم منا:

"الشبح: لو كانت لى جثة محنطة لحضرت بها إليكم بدلا من هذا
الهيكل العظمى المرعب ، ولكن ما باليد حيلة. ذلـك أن
هذا الشكل المفزع هو ما بقى لى بعـد الأحـداث الهائلـة
التى جرت فـى عصـر جدكـم العظيـم الملـك تبـتى"

♦ وهذا الموروث لم يكن محبوبا فى ماضيه لأنه متصل بالمؤامرات والدسائس ولأنه رجل الأمن فى الماضى السحيق ومن تاريخنا المصرى القديم وهو نمط يتكرر ويسيطر على حركة المجتمع فى حاضرنا فى الخفاء وهو يستند قديما وحديثا- إلى الحيلة والمباغتة:

" ولقد حضرت إلى هنا مستخدما حيلة الأموات الشهيرة، أعنى الاختفاء ثم الظهور المباغت. ولولا هذه الحيلة لمنعنى مسئولو الأمن من الدخول- مع أننا زملاء مهنة واحد-"

♦ إن هذه الشخصية على المستوى الرمزى هى التراث البوليسى المصرى وإن شئنا القول إنها التراث الإرهابى الرسمى الذى يقتحم عالمنا بين فترة وأخرى وبشكل مباغت :

" الشبح: والحق أن هذه الحيلة تتيح لنا نحن الأموات أن نظل على بينة مما يجرى فى هذا العالم.."

وهذا الموروث الإرهابى التآمرى الخالد على مر العصور المصرية القديمة والوسيطة يتصل بتاريخنا المعاصر، إذ يبعث نفسه بعثا من قبره ليحكمنا ويسيّر حياتنا أو ليحاول ذلك- وهو ناجح فى ذلك لا شك -:

" وقد نتمكن فى بعض الأحيان من التدخل لتوجيه الأحياء اليوم بما يفسر أحداث الأمس."

- وهو يتخذ من المفكرين والمؤلفين وسائط للسيطرة على عالمنا المعيش :

" مثلما قد يهبط أحدنا فى المطار السرى لأحد المؤلفين ذوى الخيال لنقيم معه حوارا يدفعه إلى تصوير حياتنا الماضية وإجلاء الغموض عنها فكرة متجددة بشأنها."

ملحمية الاتجاه الفنى للنص

موقف نقدى من التراث :

تضمنت الحوارية القائمة فى حكى الشبح حضا على موقف نقدى من التراث. والحاجة المتجددة إلى فهم النص وفق مقتضيات عصرية متجددة مما ينفى القدسية عن النص :

"الشبح:

فما بال مؤلف هذه المسرحية أراه واقفا فى الكواليس يصرخ طالبا إبعادى مؤكدا أنه كتب ما لا يحتاج إلى إضافة فانظروا إلى غروره.. ليس هناك نص فى العالم لا يحتاج إلى إضافة يا أحفادى ... دلونى على نص أدبى واحد- أو حدث حقيقى واحد- لا يخضع لقراءات نقدية متعددة وتفسيرات وتأويلات مختلفة، وهذه كلها نصوص على النص الذى لم يبدأ- هو نفسه- من العدم"

ولا شك أن منظومة الفكر ومنظومة الشكل ومنظومة التعبير كلها تتضافر وتتوحد ليضمها إطار منظومة أكبر وأشمل تتفاعل فيها وتتجادل لتعطينا منظومة التعبير التام (العرض- التلقى)

منظومة التعبير التام بين النص والنص الموازى :

تنطلق منظومة التعبير التام من الشكل الذى صيغت فيه المادة (الفكر والقيم والشخصيات والأقوال والأفعال) وتشكلت فى النسق الدرامى والفنى حتى استوت بين يدى مبدعها،وقدمت نفسها إلى المتلقى لتجسد صورا ذهنية يجمعها إطار تعبيرية كلية فى ذهنه قارئا ثم ترتقى بالعرض التجسيدى الحى على منصة العرض فى حضور الجمهور من كونها تعبيرا دراميا لتصبح تعبيرا مسرحيا، لأن النص المسرحى بوصفه تعبيرا دراميا لا يكتمل بالقراءة وإنما يأتيه الكمال من العرض الذى يجب أن يكون ممتعا حتى يكون مقنعا فمؤثرا. لذلك فإن تحول التعبير الدرامى فى التقديمة الدرامية الشبحية إلى تعبير مسرحى تام أمر محفوف بالشك فى تحقق المتعة التى هى المدخل الوحيد للإقناع.

ولأن منظومة التعبير التام، تستلزم براعة الاستهلال وبعد عن الإملال فإن الأفكار المتعاقبة والمتزاحمة فى حواريات هذه التقديمة الدرامية ؛ توقف عنصر الزمن فى الصراع وتصيبه بالركود. وبذلك تنتفى براعة الاستهلال عند التلقى عن طريق القراءة، وهو أمر يمكن تلافيه عن طريق منظومة التعبير التام لأن انتقال الشبح من فكرة إلى فكرة أخرى بالإضافة إلى المعلومات التى لا غنى عنها فى تقديم نفسه وشرح طريقة حضوره وسبب تخفيه تسقط الحس الإيقاعى وتصيبه بالرتابة.

وللخلاص من الرتابة عند الأداء لتزاحم الفكر والمعلومات فى هذه التقديمة يمكن عن طريق خاصية الظهور والاختفاء والتلون أن يظهر الشبح فى أنماط بشرية متباينة وأعمار مختلفة وأجناس متنوعة (شبح- طفل- رجل- امرأة- حيوان-طائر) كما يمكن استخدام المسرح الأسود فيظهر جزء من الهيكل العظمى فيحقق حسن الإستهلال. وتلك مهمة الإخراج إن أحسن قراءة النص.

٣- مسرح مهدى بندق ومنظومة التعبير الناقص بين النص والنص الموازى:

- المقصود بالتعبير الناقص هو ما يوجه الممثل والمخرج والمصمم إليه فى النص الدرامى سواء كان حركة أو تحريكا أو نوعا من أعمال الشغل المسرحى مثل فتح الأبواب والنوافذ وإغلاقها أو الأكل والشرب وما إلى ذلك من أفعال ظاهرية أو كان دليلا على مكان أو زمان أو مناخ: (منظر ما - مؤثر مسرحى ما). وما يوجه به النص إلى الأداة والعرض.
- وهو تعبير ناقص ليس بسبب من النص الأدبى الدرامى ولكن نقصه مرجعه إلى ان تمام النص المسرحى متوقف على عرضه على جمهور . فكمال المسرح فى عرضه.
- أما النص الموازى بلغة الحركة فهو بمثابة نصف المعادل الموضوعى للنص اللغوى فى الحوار. وتشكل حركة الصوت ثلثى النصف الثانى من النص الموازى أما الثلث الباقى من النص الموازى فهو ملك للغة التشكيل المرئى تلك التى تدخل فى صميم عمل المخرج المسرحى والمصمم السنوجرافى.

أما النص: فيتضمن الحوار منسوبا إلى كل شخصية فى إطار بنائها الدرامى بما يشتمل عليه فكرها وقيمها وبواعثها وعلاقاتها وأفعالها القولية والحركية.

الفعل فى النص

يقوم الفعل فى هذا النص على ثنائية التآمر ومقاومته فى اتصال أو تواصل زمنى بعيد المدى.. تآمر لا نهاية له.. تآمر متناسخ عبر تاريخنا كله منذ فجره موصولا بعصرنا بما يشى بتوقف تاريخنا عند محطة زمنية واحدة. فنحن دائما نعيش الماضى فى الحاضر،وهذا ما يكشف عنه ظهور الشبح فى التقديمة الدرامية-

فى البدء- ثم ظهورها المتكرر بعد ذلك وإدارتها للأحداث المعاد تصويرها فى إطار الاتجاه الملحمى البريشتى.. من أجل أن نتوقف لنتأمل حالة توقفنا وانحصار فعلنا الحضارى عند محطة زمنية واحدة بين التآمر ومقاومته ولأن التآمر عمل قبيح ومعوق وهدام لذلك صوره المؤلف على هيئه شبح لهيكل عظمى. ولأن المؤلف يريد أن ندرك معه توقف حاضرنا عند نقطة القبح فى ماضينا لذلك صور قبح ذلك الماضى فى هيئة شبحية (هيكل عظمى) وجعله يقتحم حاضرنا المعيش متخفيا ومباغتا ومتلصصا بهدف تسيير حياتنا المعاصرة والتحكم فى حياتنا- عن بعد- فهو الغائب الحاضر الفاعل فى حاضرنا من خلال الفكر.

ظهور الشبح :

لا تعدو شخصية الشبح ان تكون فكرة الوجه القبيح من المورث الحضارى وهو بذلك يعد شخصية نمطية ليست من لحم ودم ومشاعر كأى شخصية نامية. وتلك من خصائص الكتابة المسرحية التى تنطلق من فكرة يعمل الكاتب على تحقيقها بالشخصيات والأحداث والحوار، غير أن الشخصيات- غالبا-ما تكون نمطية لأنها تساوى فكرة أو رمزًا أو شريحة اجتماعية أو طبقية.. وذلك ماثل فى مسرح الفكر والمسرح السياسى أو المسرح المعروف بمسرح الدعاية وهو ماثل أيضا فى النصوص الكوميدية.

ومشكلة الشخصية النمطية الحقيقية ماثلة فى كونها تخاطب وعى المتلقى دون مشاعره لافتقادها لما يعرف فى رسم الشخصية الدرامية بالأبعاد: البعد الاجتماعى والبعد النفسى لا يتبقى لها سوى البعد الهيكلى ولا أقول الجسمى، وافتقادها للدوافع الإنسانية، لأن بواعثها عبارة عن خيوط فى يد المخرج الذى يتقنع خلفها.

وتلك هى مشكلة شخصية(الشبح) فى هذه المسرحية واحدية الأبعاد.. لا تمتلك صفات داخلية وإنما صفاتها كلها خارجية، وذلك يسبب مشكلة فى الأداء حيث يكون على ممثل هذه الشخصية الوقوف عند ظاهر الشخصية فينظر إلى قولها الباطنى (ما وراء المعنى) فهو يدخل فى نطاق نقد المؤلف لظاهر المعنى فى قول الشخصية. وذلك يتطلب جهدا مضاعفا يؤديه الممثل لأنه يكون ملزما بمستويين من

الأداء لتشخيص فعلها الماضى المعاد تصويره ليمثل أمام نظرتنا المعاصرة المدركة ولتشخيص حالاتها فى تصوير ردود فعل من يحيطون بها ويبتلون بفعلها والفرق بين الأدائين هو فرق بين الأداء السردى التمثيلى وهو أداء تعبيرى محايد والأداء التشخيصى القائم على اقتباس فعل شخصية صوتا أو حركة أو صوتا وحركة بتقليد ظاهر فعلها ملتبسا بانطباع الشخص أو المقلد نفسه أى أن الأداء التشخيصى يتضمن لونا من ألوان النقد أو وجهة نظر المؤدى وهذا يدخل حتما ضمن أسلوب الأداء التغريبى الملحمى او البريشتى. وهو أداء لم يعتده ممثلونا ولم يقبل عليه جمهورنا العربى وهو جمهور انفعالى فى معظمه أو غالبيته!! ولذلك فإن الشك فى تحقيق المتعة وهى الأساس الأول فى الفن وفى فن الحضور المسرحى خاصة قائم ويجب أن يعمل له ألف حساب عند الكلام عن المنظومة التعبيرية التامة. وهنا تظهر براعة الإخراج . تلك التى يجب أن تنطلق مما بين يديه من مادة (النص) حيث يعطى له إمكانات ظهور الشبح واختفائه المباغت، وبقليل من استرجاع قيم تراثية شكلانية يمكن أن يدرك قدرة الأشباح على تغيير صورها.

طريقة ظهور الشبح: بالظهور المباغت والاختفاء (بحيلة التخفى وفق التراث الفلكلورى)

الدافع: خوفه من منع رجال الأمن له عن الدخول إلى المكان إلى جانب الشكل الأسطورى لظهوره واختفائه.

وهنا يبرز سؤال.. هل خوفه يؤكد تمتعه بمشاعر وعواطف؟!

الإجابة: لا بالقطع لأن الخوف هنا هو مجرد تصريح على طرف لسانه لأن هيئته الهيكلية تحول دون مجرد الظن فى أن له عاطفة لأن العاطفة فى كل ما هو جسد بشرى حى والغريزة فى كل ما هو جسم حيوانى حى وشخصية الشبح ليست هذه ولا تلك. لذا فإن المدرسة الصوتية فى التمثيل هى الأنسب لأداء دور الشبح.

الاستدراك وقيمته فى الحوار: يعمل الاستدراك على تمام الوضوح فى الفعل أو فى الصورة الدرامية بما يكشف الشخصية ويضئ فعلها أو صورتها الماضية يكشف تاريخها. من هنا فإن الاستدراك فى الدراما يشكل اكتمالا فى

الشخصية أو الموقف الدرامى أو الفعل القولى أو الحركى وهو وإن كان من حيث الشكل قيمة جمالية أو أسلوبية فهو من حيث المضمون يشكل قيمة درامية، لأنه يعمل على اكتمال صورة الفعل ومعناها أو اكتمال صورة الشخصية وجذورها أو منابع أو جذور أفعالها. والاستدراك وإن أخذ إسما آخر عند النقاد العرب القدامى مثل (التتميم والتكميل) كما ورد منسوبا إلى علم البديع عند صاحب الصناعتين فهو يعمل على "توفى المعنى حظه من الجودة" و" نصيبه من الصحة"[1]

والحوار عند مهدى بندق لا يخلو من الجمل الإعتراضية التى تستخدمها الشخصية لتستدرك بها معلومة تتم بها الموقف أو تكمل بوساطتها بناء الشخصية:

❖ فالشبح وهو يروى سبب حضوره متخفيا ومباغتا خشية رجال الأمن يستدرك ليدلى إلينا بمعلومة تكشف لنا عن وظيفته قبل موته حيث كان رجل أمن:

"مع أننا زملاء مهنة واحدة"

وهذه المعلومة تكشف عن طبيعة النظام الحاكم نفسه فى الدولة العصرية حيث الاستحكامات الأمنية، وبذلك يمكننا أن نستخلص أن الحكام أنفسهم فى الدولة العصرية غير آمنين على أنفسهم حينما تكون الدولة بوليسية.

أسباب الظهور الشبحى : فرض وصايا الماضى الميت على الحاضر المعيش رقابة الماضى الميت لحاضرنا .

"**الشبح:** والحق أن هذه الحيلة تتيح لنا نحن الأموات ان نظل على بينة مما يجرى فى هذا العالم"

هذه أفكار مختلفة تضمنها حوار التقديمة الدرامية، وهى أفكار متعددة ومتنوعة بشخص قائلها من ناحية، وهى من ناحية أخرى تعبر عن فكر المؤلف ووجهة نظره النقدية فى تلك الأفكار الفرعية التى انبثقت من الفكرة الشبحية الرئيسية. لذلك لابد للمتلقى أن يدركها ولابد للناقد أو للمؤدى أن يستخلصها عن طريق التحليل، ويوجد لها المعادل الأدائى المناسب (تجسيدا أو تشخصيا أو سردا

---

(1) أبو هلال العسكرى، كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوى، محمد أبو الفضل، بيروت المكتبة العصرية ١٩٨٦م. ص ٢٦٧ .

تمثيليا) حتى يعطى لكل فكرة حقها من الحياة بما يمتع ويقنع فيؤثر إيجابا لصالح الفكرة فيثبتها أم سلبا ضدها فينزعها من جملة معارفه بوصفها تشكل غزوا ثقافيا بائدا لثقافته المعاصرة .

وسائط غزو ثقافة الماضى للحاضر:

لأن الثقافة هى محصلة السلوك القائم على الفكر وعلى العادة التى توطدت واتخذت لها مظاهر متكررة عند جماعة من الجماعات تعمل على الحفاظ عليها وتورثها لأجيالها وتتحفظ فى الإضافة إليها أو الحذف منها خشية ضياع هويتها وتقف فى مواجهة فكر منها ينادى بتشذيب هذه الثقافة قبل ان تستوحش أو فى أثناء ذلك أو بعده وتناصبه العداء لاعتقادها الخاطئ بأنه يعمل على هدم بنائها الثقافى لذلك كانت مهمة المبدعين من الأدباء والفنانين أسرع وأنفذ فى تنقية الكيان الثقافى أو غربلة التراث وتشذيبه أو الإضافة إليه. وهى مهمة صعبة وخطرة غير أنها شديدة الفعالية عميقة الأثر. لذلك كثيرا ما وجدنا من الفلاسفة من وظف الأدب والمسرح على الوجه المخصوص لينهض بعبء غرس قيم من فكره أو فلسفته أو اكتساب مؤيدين لها مثلما فعل سينيكا عند الرومان ومن قبله سوفوكليس وأريستوفانيس ومن بعد ذلك مارلو فى عصر النهضة وسارتر وبريشت وكامى وجوته وكتاب العبث والتسجيليون المسرحيون وهذا ما فعله مهدى بندق فيما كتب من مسرحيات. ولأن شخصيته المحورية التى تحرك الصراع فتحيى الأحداث الماضية وتميتها وفق إرادتها الحاكمة وتبعث الشخصيات من قبورها حية تسعى وتميتها وفق مشيئتها القاهرة لتغزو بها عصرنا خلف شعار(مراقبة الماضى للمعاصر وقيادة الغائب للحاضر) فهى شخصية مفكرة لذلك تنتقى الوسائل المحققة لإرادتها، وليس هناك أفضل من الأدب والفن وسيلة يحقق بها المفكر المتخلف سيطرته على الحاضر بعد غزوه لعالمنا:

"قد يهبط أحدنا فى المطار السرى لأحد المؤلفين ذوى الخيال لنقيم معه حوارا يدفعه إلى تصوير حياتنا الماضية وإجلاء الغموض عنها وتكوين فكرة متجددة بشأنها"

الكتابة الدرامية وفن الانتقال من السرد إلى التشخيص

لأن التشخيص كما أوضحت من قبل - ينطوى على عناصر نقدية معارضة أو مقاومة لإرادة ما أو لفكرة ما لذلك ضمّن المؤلف هنا حوار شخصيته الشبحية عن طريق الحكى الناقص (التعبير السردى التمثيلى؟) بما يمكنه من الإيحاء بأن هناك من يعارض اقتحامه للعصر وهو ما يلبث أن يصرح بأن المؤلف الذى أبدعه فى هذا النص هو نفسه الذى يقاوم دوره الذى يحاول به قيادة الحاضر. فالذى يعارض وجود فكر ما هو بالضرورة فكر متكافئ معه أو متفوق عليه لذلك يتحقق الانتقال من المستوى السردى التمثيلى (الحكى الناقص) إلى مستوى (الحكى التام) أو (التشخيص) عن طريق فن الحوارية فى كتابة الحوار.

الحوارية ودورها فى نقل التعبير المسرحى :

من حالة السرد التمثيلى إلى حالة التشخيص :

وتشكل الحوارية فى المسرح الفكرى ركنا أساسيا فى نص الحوار. ومهدى بندق يوظف الحوارية فى النص الحوارى لمسرحياته وسيلة للتخلص الدرامي حيث يكون الانتقال من موقف إلى موقف آخر أومن حالة السرد التمثيلى إلى حالة التشخيص أو إلى حالة التجسيد. وهو يفعل ذلك أيضا حيث أراد الشبح تشخيص صوت معارض لصوت فكره فزعم لنا أن هناك من يعارض وجوده المقتحم لعالمنا:

" فما بال مؤلف هذه المسرحية أراه واقفا فى الكواليس يصرخ طالبا إبعادى مؤكدا أنه كتب ما لا يحتاج إلى إضافة... فانظروا إلى غروره" .

والحوارية هنا كانت وسيلة شخصية الشبح لنقد النقد الذى زعم أن المؤلف قد وجهه إليه. كما أنها كانت وسيلته إلى تحريضنا عليه، إذ أنه لا يكتفى بنقد نقده، ولكنه يتخطى النقد إلى الحض والتحريض، فهو يوغر صدورنا على المؤلف. وهذه صفة هجومية أصيلة فى شخصية كل متطرف حاكما كان أم محكوما.

كذلك كانت الحوارية وسيلة المؤلف مهدى بندق إلى الكشف عن الموقف النقدى الذى يقفه هنا من اقتحام تراث الإرهاب والبوليسية لعالمنا المعاصر. وهو موقف تنويرى بكل المعانى.. لأنه يحض على غربلة التراث الذى يبعث فى عالمنا

المعاصر ويلزم المعاصرين بضرورة نقده للانتفاع بإيجابياته ونبذ سلبياته. وهو موقف تعليمي.

وتظهر القيمة الفنية للحوارية في كونها وسيلة لاستحضار(الشبح التراثي) للرأى المعاصر الذى يعارض فكرة بعثه تراثا أو فكرا رجوعيا يراد له أن يتجدد ويتمدد على فراش عصرنا ليطبع حياتنا المعاصرة بطابعه فكأن الحوارية هنا من حيث كونها عنصرا فى فن كتابة الحوار تصوير لصراع صوتين (صوت الماضى وصوت الحاضر المعيش) حول موقف واحد، يتمثل فى محاولة فرض الماضى لشبحه على حاضرنا المعاصر، ومقاومة الحاضر المعاصر لذلك الاقتحام،بوسيط إبداعى مع خصوصية المنطق والحجة عند كل صوت منهما مما يفيد بعدل المؤلف، إذ أنه يمنح كل شخصية منطقها لعرض قضيتها الأساسية،حتى تستطيع كل منهما مواجهة خصمها. وهذا معناه أن الحوارية توازن بين منطق المتحاورين.

المنطق المتوازن للماضى

يفقد الماضى توازنه :

من منطلق إيمان المؤلف بالرأى والرأى الآخر- وهو منطلق تنويرى يسلح (شبح الماضى) بسلاح المنطق ليواجه به رمز الطليعة المثقفة (المؤلف نفسه) يسلح عدوه بسلاح يواجهه به، غير أن المؤلف لمكره يسلحه بسلاح الجدل، ليس هذا فحسب بل هو سلاح الجدل المادى، القائم على منطق العلم وقوانين الطبيعة.والمؤلف لم يخدع ممثل العالم الآخر (الشبح) بل لقنه الآلة الوحيدة القادرة على مواجهه الواقع المعيش.. وبذلك يواجه الشبح أو التراث الإرهابى خصمه المفكر- ولأول مرة يكون شكل مواجهته على هذا النحو- يواجهه بالفكر وبالفكر الجدلى:

"**الشبح :** ليس هناك نص فى العالم لا يحتاج إلى إضافة يا أحفادى"

هذا هو المنطق الذى واجه به شبح الماضى الإرهابى منطق التنويرى المعاصر وهو منطق قوى، غير انه سلاح موجه إلى نحر التراث نفسه، وذلك أن حكمة الماضى وتوجهاته الفكرية وما يؤثر عند عالم الفناء من مضى منهم ومن يعيش بيننا بذواتهم يرون تراثهم وما يؤثرونه ويلحون علينا لنرثه عنهم إنما يرونه كاملا لا نقص فيه ولا يأتيه الباطل من أية جهة فهو معصوم وخالد ومحاط بالقدسية ومن ثم فهو غير قابل

للإضافة لذلك فإن تبنى (شبح الماضى) المبتعث فى حاضرنا لمبدأ الإضافة على النص اى نص هو نقض للأساس الفكرى الذى يقوم عليه التراث نفسه فهو- دون أن يدرى- قد قال قولا يحمل أسس هدمه- لأن الجدل المادى تأسس على فكرة عدم ثبات أى شئ فى الوجود. ومن هنا فهو يرفض أى تقديس لأى شئ بما فى ذلك فكرة الأديان نفسها.

والقيمة التنويرية فى هذه الحوارية تكمن فى وضع المؤلف لتلك المقولة على لسان خصمه الرجوعى (شبح الماضى وحامل لوائه) دون أن تكون له وسيلة غيرها.

أما القيمة التعليمية فتكمن فى قصره هذا التوجيه على" الأحفاد":

"ليس هناك نص فى العالم لا يحتاج إلى إضافة يا أحفادى"

فهو يريدهم أن ينهجوا النهج الديالكتيكى (الجدلى المادى) الذى لا يرى ثباتا لأى موجود فى الكون فكل شئ فى حركة تغيير وتغير تجديد وتجدد ومع كل تجدد وتجديد تنوع وبقاء للأنواع واستمرار للتنوع من هنا فكرة التقديس لأنها دعوة للجمود وبذلك فهى ضد التجديد والتجدد والانطلاق إلى عالم جديد.. حض على عدم وقوف الزمن بهم مثلما وقف بنا.. ونحن فى بداية القرن الواحد والعشرين.

ويتضح الموقف التنويرى للكاتب فى الدعوة إلى الفهم المتجدد أو الحاجة المتجددة لفهم النص وفق مقتضيات عصرية متجددة وهذا معناه أن لا ثبات لشئ ولا تقديس وذلك لا يتأتى بدون الوعى:

"**الشبح:** الوعى يا أحفادى يظل زائفا طالما بقيت الرؤية حبيسة المنظور الواحد"

الكتابة المسرحية وفن التخلص من حالة السرد التمثيلى وحالة التشخيص إلى حالة التجسيد الدرامى:

يلعب التخلص الدرامى فى فن الكاتب المسرحى دورا رئيسيا فى التقنية المسرحية فكلما كان التخلص متقنا لا يشعر المتلقى بالتعسف فى انتقال الشخصية المسرحية من حالة إلى حالة أخرى مغايرة أو فى انتقالها من موقف إلى آخر ومن حدث إلى آخر لأن الانتقال مع الإتقان يشكل نقلة نوعية قائمة على الحتمية والترابط بين الحالة الأولى و الحالة الثانية.

ولأن الشبح لم يكن سوى شبح "إمرى" رئيس الشرطة فى عهد الملك "تيتى" ولم يكن ظهوره شبحا إلا دلالة على اقتحام الموروث القبيح لعالمنا المعاصر من حيث الفكر وشكلا من أشكال التصوير وفق الاتجاه الملحمى الذى يعنى بالظاهرة الاجتماعية الحضارية فيلجأ إلى التاريخ أو إلى حدوته أو حادثه تاريخية او أسطورة ليعيد عرضها على المتلقى العصرى فى حالة من المشاركة الواعية- المحايدة- ليحكم عليها وفق مقاييس عصرية أو تعاد قراءة الحادثة التى هى فى الحقيقة نوع من إعادة صياغة الحوادث الماضية. لذلك كله فإن شبح الماضى بعد أن قدم لنا نفسه منتقدا ينقلنا عبر التجسيد إلى طبيعة الحدث التاريخى الذى كان هو محركه، فيتجسد لنا بشرا سويا:

"الشبح:...... ولهذا فأنا أستأذنكم فى الاختفاء مؤقتا إلى أن أجد ما يستحق التعليق حينئذ سأعود إليكم"

ولا يفسد هذا التخلص الدرامى سوى النص الموازى لنص الحوار السابق والذى يأتى بعده مباشرة:

وهو نص إيضاحى، يدخل فى نطاق الإرشاد التحريكى ضمن عناصر منظومة التعبير التام.. ويجوز للمخرج أن يهمله لأنه لا دخول ولا خروج لشبح- على مستوى المنطق العقلى- لقدرة الشبح فى الفكر الفلكلورى على التشكل والتشيؤ والظهور والاختفاء المباغت. لذا كان الأنسب أن ينص الإرشاد على التلاشى أو الاختفاء لا الخروج.

كذلك يجوز أن يهمل المخرج دقات المسرح التقليدية. ويجوز له ألا يجعل الستار موجودا من الأساس؛ خاصة وأن الشبح هو هنا الراوى أو الحاكى الذى ما أن انتهى من الحكى- وهو أسلوب التغريب الملحمى- يتحول إلى إعادة تصوير الحادثة بالتشخيص وبالتجسيد حيث يتضح لنا أنه شبح رئيس الشرطة فى عهد الملك تيتى الذى كان اسمه إمرى فبتحول الشبح إلى أمرئ يتجسد الحدث بديلا عن حالة الحكى عبر الأداء التعبيرى السلبى ليصبح أداء الأحداث هو إعادة تصويرها كما حدثت فى حياته بشخوصها وبأفعالهم وسلوكهم ودوافعهم وعلاقاتهم فى إطار بيئتهم وعصرهم من جهة نظر شبح إمرى (الراوية) حيث يبدأ الحدث المعاد تصويره بتجمع الأهالى الفقراء فى انتظار تحية الملك عند مروره فى اتجاه الهرم وتسلط

الشرطة ورئيسها عليهم وإلقائهم القبض على فنان شعبى بسيط ثم تكشف الحدث عن مؤامرة دبرها إمرى نفسه مع مساعده كابر لاغتيال الملك تيتى فى أثناء مروره ونجاته منها، ثم توالى المؤامرات التى تنجح عن طريق شقيقة زوجته إذ تدس له عشبا فى شرابه يصيبه بالشيخوخة والهرم المبكر والسريع الذى يتسبب فى موته فى مدة قصيرة.

يخيب مسعى إمرى فى تولى العرش بديلا عن الملك تيتى لأن الفنان الشعبى كان شبيها بالملك تيتى مما سهل على (الممدوح) وهو مهندس المملكة فى أن يتفق معه ليعلن أنه الملك تيتى الذى لم يمت. وهنا يكشف النص عن أن الشر شئ نسبى فشيحا الفنان الشعبى البسيط الذى أصبح ملكا لم يظل على نقائه حينما كان فنانا لم يظل على شفافيته بل حدث منه ما يحدث عادة من الجالس المتربع على كرسي الحكم، ذلك أن لسرير الحكم جاذبيته وسلطته وسطوته التى لا تقاوم ذلك ان الزمن متوقف عند من يتربع على سرير الحكم فهو لا يدرك سوى حاضره الذى هو حاضر تربعه على سرير الحكم.

ولإدراك ذلك يمكن أن نتأمل فعل شيحا الفنان التلقائى وفعل شيحا الذى أصبح بمحض الصدفة والشبه هو الملك تيتى الزائف(نسخة تيتى) بعد موت تيتى الأصل.. فشيحا العازف فى مستهل الحدث الدرامى المعاد تصويره بتمهيد الشبح يؤدى لحنا حزينا يصور فيه وضع البلاد ويعكس حسه الطبقى فى كلماته:

"بــانى عمـــود للســـما مـــن غـــير أســـاس قـــايم
فـــيه الكـــلام زى ضـــى والفعـــل غـــيم غـــايم
بـــنا ونـــام فى العســـل مـــش دارى يـــا نـــايم
إنـــك حتصـــحى فـــ يـــوم تشـــرب مـــرار دايـــم"

هذه الأغنية التحريضية تعكس حسا طبقيا ناقدا لجموع الشعب العامل وللنظام حيث البناء الشامخ يقوم دون أسس والكلام مشاعل مضيئة ولكن الأفعال غامضة وربما تكون معدومة والإهمال هو الذى يقود والغفلة تسيطر على كل شئ والوعى بمغبة ذلك معدوم وهو أمر سيفاجئ الجميع به حين يجنون نتيجة ما بذرت أيديهم والناس بما فيهم رجال الأمن لا يلتفتون إلى المعنى الذى تحتويه الأغنية وإنما يستحسنون الشكل.. المظهر وأسلوب الأداء فحسب فماذا عن شيحا نفسه ملكا له سرير الملك واسمه وزوجته وميراثه ومراسيمه؟!

الفصل الثانى

ليلة زفاف إليكترا" من منظور المقاربات التاريخية والتوالد"

التزاوج بين الطبقات . فى ليلة زفاف إليكترا:

شغلت محاولات التزواج السياسى والاجتماعى بين الطبقات ،تلك التى جرت فى الستينيات وعرفت بـ"تحالف قوى الشعب العامل". فكر غالبية الكتاب وكتاب المسرح على الوجه الأخص، حيث عالج كتاب المسرح فى مصر، هذه المحاولات أو تعرضوا لها بما يؤكد استحالة إتمام التزاوج الطبقى بين طبقتين مختلفتين، فظهرت مسرحية ألفريد فرج (جواز على ورقة طلاق) ومسرحية (حسن ونعيمة) لشوقى عبد الحكيم ومسرحية (منين أجيب ناس) لنجيب سرور.

كما أن ذلك ظهر بشكل آخر فى أجزاء من بعض الأعمال المسرحية المهمة التى أسهمت فى تجديد الدعوة للمسرح الشعرى مثل مسرحية صلاح عبد الصبور(مأساة الحلاج) ، فى المشهدين الأول والثالث من الفصل الأول. ثم هذه المسرحية للشاعر مهدى بندق وهى (ليلة زفاف إليكترا) [1]

غير أن استحالة التزاوج بين الطبقات فى الأعمال المسرحية المشار إليها، باستثناء مسرحيتنا هذه(ليلة زفاف إليكترا) ناتج عن التعامل بين الأطراف الممثلة للطبقات المتباينة تلك التى جمعت فى وحدة شكلية مصنوعة على المستوى الموضوعى للحدث؛ ناتج عن تنافرها الطبيعى، فحرفيو (مأساة الحلاج) وفقراؤها متنافرون مع ثلاثى، السكارى: " الفلاح والواعظ والتاجر" الطرف المواجه للحرفيين أو العمال الفقراء الذين سلموا ثائرهم للسلطة (الخليفة) فصلبه وقطع أطرافه ثم جلسوا عند أقدامه وهو معلق فى الساحة يتباكون على الثائر الفاقد لثوريته ولحياته. فهذا المشهد جامع لنماذج من طبقات مختلفة منها ممثل العمال أو الحرفيين والثورى الذى كان الحلاج- والتاجر (الرأسمالى) والفلاح والواعظ (المثقف) يمثل طرفين.. طرف باك وطرف ضاحك فى حدث واحد او مشهد واحد، والطرفان يتشكل منهما أيضا

---

[1] مهدى بندق، ليلة زفاف الكترا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠

تحـالف أو شـبه تحـالف(*). فالـتزاوج مسـتحيل تحققـه بـين طرفى الحدث وإيقاف الصراع أمر شكلى. ولكن الصراع واقع واقع..

وإننا نجد الأمر نفسه واقعا فى مسرحية(حسن ونعيمة) لشوقى عبد الحكيم حيـث فصـلت رأس حسـن عن جسده ،بسبب حبه لنعيمة(حسب موضوع الحدوته الشـعبية)وهـو فصـل لطلـيعة الطـبقات الشـعبية عن طبقتها أو فصل أداة التفكير عن جسـدها أو مادتهـا (الشـعب) والأمـر ذاتـه مـاثل فـى مسـرحية(منين أجيب ناس) لنجيـب سـرور، حيـث ينفصـل رأس (حسـن) عـن جسده وهو أمر يجعل الجسد أو (الطبقة الشعبية) التى هى جسد المجتمع معرضة لدفعها فى التيار عن طريق السلطة (العمـد والخفـر) فـى غـير اتجاه. وفى مسرحية (جواز على ورقة طلاق) لألفريد فرج محـال تـزاوج الطـبقات أيضـا.. ولكـن بعـد تفـاعل وممارسـات بـين ممـثلة الطبقات الشعبية أو الطبقة العاملة فى المسرحية (زينب) وممثل المثقفين البرجوازيين (مراد) . ولكـن الأمـر عـند " مهـدى بـندق" فـى (لـيلة زفـاف إلـيكترا) ينبع من أن استحالة الـتزاوج بين الطبقات كانت عن قناعة طرف من أطراف التزاوج وهو (الفلاح)، ممثل الطـبقة الـبرجوازية الصـغيرة. قناعـته بدونـية طبقـته وعـدم تهيؤها لتسلم السلطة أو مجرد الالتحاق بالطبقة العليا ومن ثم قيادتها"

إليكترا: ما كان يفهم أنى امرأة... فأنا فى عينية كيان طبقى من كون آخر"

وهـذه فـى الحقيقة وجهة نظر سياسية يطرحها أصحاب الفكر(المادى) فى تحليلاتهم السياسية فى نطاق التغيرات الاجتماعية وأسسها: فالتزاوج لا يكون بقرار ملكـى كمـا أنـه لا يكـون بقـرار واحـد من أطراف الحدث كما أنه لا يتم أيضا،بقرار طرفى الحـدث (الفـلاح وإلـيكترا) لأن ذلـك مناقض لطبيعة التطور ولطبيعة التاريخ. فالبرجوازية أيا ما كان شكلها (فلاحية) كانت أو دينية أو تتغلف بالدين أو (حرفية وسـيطة) ليسـت مؤهلـة بأى حال للقيادة وتسلم السلطة "ولعل دناءته الموروثة تجعله يخشـى أن يقـتله أهلى لو أنجبت لـه طفلا قد يطلب يوما عرش أجاممنون فأوريست أخى لن يأتى".

(*) هو تحالف تلفيقى لأنه لم يتأسس على نقد سابق جرى بين تلك النماذج (الطبقتين) .

دراميـة الفكرة فى التقديمة الدراميـة:

تـتأتى دراميـة الفكرة من تضمنها لبذور الصراع تلك التى تظهر من التعارض الحـاد بـين إرادتـى كـل مـن " الفـلاح" و"إلكـترا" مـن جهـة وإرادتهما فى مواجهة السـلطة التى أجبرتهما على هذا الارتباط الشكلى والتعارض بين نازعين فى شخصية واحـدة وتظهـر بـذور الصـراع النفسـى فـى شخصـية واحـدة مـن الـتقديمة الدرامـية للمسرحية:

"**الفلاح:** (وحده) ها هو الدهر المحاصر
يحتوينا بين ميلاد بلا معنى وموت تافه مجهول
نحن أبناء الشقاء الراضعين اليأس من ثدى الذبول
قد تعاهدنا أمام النطفة الأولى على وأد الأمانى فى السرائر..
وادّرعنا الصمت تاريخا وفلسفة تحاور
كى نصون الكبر من سهم القضاء العابث المخبول
وارتضينا الأسر فى أرض تملكها لصوص المال
والأجساد، والأرواح جيلا بعد جيل بعد جيل
ما الذى ألقى بذاك الكبر فى بطن الثرى
مذ أتيت هاهنا يا ربة الوهم المهاجر
كى تكونى زوجة الشعر التى
مزقت أشطان بئرى.. بالتراتيل الخناجر

وبـدءاً مـن السـطرين الشـعريين الأول والـثانى فى المسرحية وأبعاد التناقض بـين الموجود: (نحن) التى دلت عليها جملة" يحتوينا" الوجود "الدهر" ومظاهر هذا الاحـتواء هـو (الحصـار)و(الميلاد)و (الموت). وشعور الفلاح نيابة عنا (نحن) نحو هذا الفعـل الواقع علينا (الاحتواء والحصار) أو(الحصار) الذى هدفه (الاحتواء) يتمثل فى تعـبيره الـذى يصف به (الدهر) فيعطيه صفة القهر لأنه يحاصرنا ويعطى رحلتنا منذ مـيلادنا وحتى موتنا صفة التفاهة واللامعنى وغياب السببية فى بلدنا وانعدام الكيفية فـى موتـنا. ومن هنا كان التعبير مؤكدا للرفض، رفض ممثل الإنسـانية (الفلاح) الذى

أنابه الشاعر عن نفسه وعنا نحن البشرية بالطبع. فالتعارض بين الموجود والوجود عام وكونى.

والفلاح عند (مهدى بندق) ليس فلاحا ولكنه عامل أيضا،" يدخل الفلاح مرتديا أو فرولا أصفر" وهو متملك للحس الطبقى. أى أنه يشعر بالقهر الاجتماعى والاستغلال ولا يمتلك أدوات مقاومته.

" قد تعاهدنا أمام النطفة الأولى على وأد الأمانى فى السرائر.."

فمثل هذا الوصف لا ينطبق على (الفلاح) من وجهه التحليل السياسى بمنهج (المادية التاريخية)، صاحبة تحليل صراع الطبقات الاجتماعية. ولكن هذه الصفات تنطبق على العامل، ذلك أن الطبقة العاملة هى من وجهة أصحاب ذلك التحليل المذكور لا أمل لها فى ملكية شئ على الإطلاق غير قوة عملها. ولكن الفلاح دائما طامح فى الملكية ،متطلع لها دوما. لذلك جاء تصنيفه عندهم ضمن طبقة (البرجوازية الصغيرة) طبقة صغار الملاك حتى ولو كان لا يملك شيئا.

والفلاح عند (مهدى بندق) ليس فلاحا وليس عاملا فحسب ولكنه (مثقف برجوازى). مثقف طبقات الملاك، ذلك الذى يتملك الوعى الطبقى. أى أنه يشعر بالقهر ويتملك أدوات النصر عليه:

"وادرعنا الصمت تاريخا وفلسفة تحاور
كى نصون الكبر من سهم القضاء العابث المخبول
وارتضينا الأسر فى ارض تملكها لصوص المال
والأجساد،والأرواح جيلا بعد جيل بعد جيل"

هذا النهج من التفكير وهذه الحيازة لأدوات الوعى هى من أخص خصائص المثقف. ومهما وضع الكاتب اسم الفلاح إمام العبارات فهذا التهيؤ الفكرى أو الذهنى لن يتأتى لفلاح ولا لعامل ولكنه فكر المثقف (بفتح القاف وبكسرها) فالفلاح فى الحقيقة هنا هو هؤلاء جميعا هو ممثل الطبقات الشعبية المقهورة تلك التى لم تكن تحلم مطلقا بالسلطة، فإذا (بالكترا) ذلك الفكر البعيد الجميل، قد ألقى لهذه الطبقات الشعبية:

"ما الذى ألقى بذاك الكبر فى بطن الثرى
مد أتيت هاهنا يا ربة الوهم المهاجر

كى تكونى مثلما شاءت لنا الأحلام فى النوم الجميل؟!
كى تكونى زوجة الشعر التى
مزقت أشطان بئرى.. بالتراتيل الخناجر"

وما هذا الإلكترا هنا سوى الحلم المؤود مذ كانت هذه الطبقات الكادحة التى ليس لها من حكاية إلكترا الكلاسيكية إلا الاسم (الفلاح) حيث ترك لها مهدى بندق الاسم ليس إلا. ولكن الشخصية التى أمامنا هى الطبقات الشعبية المحرومة والتى ألقيت (الاشتراكية) فجأة وبأمر عال تحت قدميها . حيث أريد لها أن تصبح زوجة من خيال وتخييل. زوجة لهذه الطبقات الكادحة والمصطلح على تسميتها فى هذه المسرحية بالفلاح ،وهو أمر ترتب عليه تقطيع الحبال التى هى وسيلة الطبقات الكادحة فى الوصول إلى الماء أو الحياة ولم يعد لها سوى التراتيل أو الشعارات الجوفاء الحادة التى هى الخناجر التى قطعت حبال البئر أو أسباب الوصول إلى الارتواء والحياة.

إذن فالفلاح أو الطبقات الشعبية قد أضيرت بالكترا (الاشتراكية الفكرة) وهذا هو ما عبرت عنه هذه التقديمة الدرامية (البرولوج) على أن (إلكترا) ، الفكرة السياسية التى يفترض أنها تحقق التوازن فى المجتمعات أو التوازن عن طريق اندماج الطبقات جميعا أو اختزالها فى طبقة واحدة سميت فى هذه المسرحية (الفلاح) قد ألقيت معها فى بيئتها وهى فكرة سامية نبيلة وجميلة : (الكترا أو الاشتراكية) وقد كان على هذه الطبقات أن تتزاوج بفعل الشاعر هنا، لتحصل على الاشتراكية أو تحققها. وهو أمر متواز مع ما حدث او ما حاول النظام المصرى فى الستينيات أن يطبقه ولكنه فشل. وهى تجربة يعيد صياغتها دراميا الشاعر مهدى بندق فى تقديمته الدرامية لهذه المسرحية.

وأطراف الامتزاج أو التزاوج الطبقى لا يصلون إلى حالة المعاشرة أو جنى الثمار أو تحقق السعادة والمتعة والاستقرار والحصول على حاجاتهم.فالفلاح أو التحالف الذى يطلق عليه الشاعر هنا (الفلاح) لا يشعر مطلقا أنه أهل (لألكترا) والكترا لا تسعد مطلقا مع هذا الزوج (تحالف قوى الشعب العامل) الذى هو عند مهدى بندق (الفلاح):

"**ألكترا:** ها أنذى

سيدة القصر الملكى الشرعية

الكترا.. ابنة أجاممنون

أحيا فى هذا الكوخ المتداعى زوجة فلاح مقهورة

عشرة أعوام سقطت من لحمى

منذ تنفست اللهفة ونطقت بما فى القلب امام الأعداء

فى ذاك اليوم- وكنت بلغت العشرين-

فى ذكرى تتويج الطاغية أمام جماهير الشعب اللاهى

صحت أنا فى صوت كالرعد اللهيبى:

يوما سيجئ شقيقى أوريست

وريث أبيه

كى يثأر من هذا الفاجر إيجست

تحليل عناصر التحالف :

ويترك الشاعر لـ (الكترا) مهمة تشريح عناصر التحالف :

"**الكترا:** أوريست أخى لن يأتى أبدا

كان بإمكانى أن أقنع بالأمر كما يقنع حجر بالأرض

لولا عينا زوجى المطفأتان

الاستسلام بعينيه ينعكس بقلبى صرخة تحذير

ألا أصبح مثله

هو لا يقدر أن يأخذنى أمرأة فالخوف بداخله

إعدام دائم

رأنى يوما أخلع ثوبى

فأدار العينين كساقية جف الماء بها"

فالكترا ترفض أيضا مثل هذا التزاوج وترى أنها ألحقت بمن هو دونها وأجبرت على هذا التزاوج إجبارا طبقيا. وهى تعانى من وطأة هذا الاختلاف الطبقى.

وهـى تـرى أن الطرف الطبقى الآخر (الفلاح) لا يحاول مجرد المحاولة ان يرتفع إلى مستواها، ذلك لطبيعة طبقية فيه:

" وأنا والزوج المشؤوم هنا نقضى الأعوام كأعداد منفصلة
حاصل جمع الإثنين هو الواحد والواحد
لا تركيب يضمنها أو يخرج من بينهما عددا ثالث"

الحدث بين الذاتية والموضوعية

وهـذا الذى تسوقه (الكترا) ما هو فى الحقيقة إلا الجانب الذاتى من المسألة مـا يخص طرفى الصراع ولكن هناك جانبا موضوعيا آخر لم يكن (للفلاح) دور فيه ، وهو الموقف فى المدينة كلها:

" كان عسيا أن أعشقه لولا الأوضاع المقلوبة
فى آرجوس
من يعمل ملقى فى الدرك الأسفل من هاديس
من لا يعمل مدعو كل مساء
لمضاجعة الربات على جبل الأولمب

إن المتأمل لعبارة (الكـترا) هـذه يدرك مباشرة أن(الكترا)– هنا– هى الثورة بعيـنها، هى الفكر الثورى الجديد الذى لا يستطيع (البرجوازى الصغير) (الفلاح) أن يعتـنقه اعتناقا كاملا ويتوحد معه ذلك لأنه خلق (بين بين) منجذب إلى الأقوى دائما و (الكـترا)– هـنا– ليسـت الأقـوى بحـال مـن الأحـوال.وإذا كانت (الكترا) هنا هى الـثورة فلابـد أن تكـون ضد الموجود أيضا، ضد ما هو قائم كله لأن الثورة هى التغيير الجـذرى للمجـتمع... علاقـات الإنـتاج فـيه ومجـتمع (آرجـوس) مقلـوب فمن يعمل (ملقـى فـى الـدرك الأسـفل مـن هـاديس)، (ومـن لا يعمـل مدعو كل مساء لمضاجعة الربات على جبل الأولب)

وهـى لكـى تعـدل "الأوضـاع المقلوبـة" تحـتاج إلى نصـير، إلى الاحتـياطى (الاسـتراتيجى) للـثورة وهـى (الـبرجوازية الصـغيرة) ولكـن (الـبرجوازية الصـغيرة) مشـدودة إلى الطـبقة الأقوى، والقوى فى مجتمع (آرجوس) هو النظام الحاكم والنظام الحـاكم تخلـص مـن رمزه السابق (أجاممنون) وهو ممثل الجناح العسكرى الذى كان يحكم ،وحارب وانتصر ولكنه ووجه بالخيانة وبالتصـفية الجسدية:

"أوريست : كيف أطعت الدنس وأسلمت الجسد له كالخنزيرة؟!
كيف قتلت أجاممنون؟
(يحدق فيها برعب)
فى ليلة عودته منتصرا من طروادة...
كنت هنالك فى غرفتى البحرية انتظر قدومه
كى أسمع منه حكايات الحرب
واقبل أو سمة النصر على صدره
أحلم بشبابى يتألق تحت جناحيه النسرين
نخرج للصيد،
يعلمنى حمل السيف،
قياد رجال الدولة فى عهد السلم

ولكن الجناح السياسى الذى تمثله هنا (كليتيمنسترا ايجست) ينتصر، بالخديعة– وهى عنصر المفاجأة التى تعد من الوسائل المهمة عند السياسيين– وهو أمر طبيعى لموافقته للواقع الاجتماعى حيث أنهك الشعب من أثر الحروب الطويلة وأصبح فى حاجة ماسة إلى الاستقرار الاجتماعى والاقتصادى والسياسى إذن فالشرط الموضوعى متحقق،كما أن الشرط الذاتى الذى هو الأداة الواعية التى بتلاحمها يتحقق التغيير الاجتماعى. من هنا كان لجناح (كليتمنسترا– إيجست) القرار. وهذا كله يتوازى مع ما حدث من تغيرات سياسية واجتماعية فى مصر فى الفترة من (١٩٧٠ حتى ١٩٨٠) و(الكترا) الفكرة والمشروع" الثورى الذى جف وذبل نتيجة لإقصاء رمز النظام ووجهه العسكرى المحارب (أجاممنون) وسيطرة رمز النظام السياسى غير المحارب تنتقد الرمز القديم للسلطة :

"وأسفاه! أبدا لن يأتى هذا المغتصب الغازى وأوريست أخى لن ياتى مثله"

ويلوح لى أن المؤلف قد قصد (بأوريست) ذلك الاتجاه (الثورى) الجديد الذى تحلم بقدومه (الكترا).

أحلم بالرجل المغتصب الغازى
من يأتى دون استئذان أو خوف

فتمتد يداه إلى باب القلعة تفتحه كالتينه
أو يكسره كالبندقه بأسنانه
واسفاه أبدا لن يأتى هذا المغتصب الغازى
واوريست اخى لن يأتى مثله

ويبدو لى أيضا أن الكاتب يرى فى الثورة البلشفية غزوا واغتصابا دون، استئذان أو خوف، وهى مساندة بالطبع لكل حركة تقدمية- مساندة لأوريست- الذى لن يأتى كما حدست (الكترا).وحدسها هذا ناتج عن وعيها ذلك لأن عودة الزمن إلى الوراء مستحيلة ولا شئ يتكرر بشكله و أبعاده السابقة أبدا، وإن حدث فهو لا شك مختلف بشكل أو بآخر (فالكترا) إذن تحلل الواقع الاجتماعى بوعى وتحدد حلفاءها بدقة فلا تجد شرطا موضوعيا ولا شرطا ذاتيا فى حالة (وجود بالإمكان) من هنا تحكم أو تقرر الهدف المرحلى المناسب والمطلوب تحقيقه:

" وما أتعس هذا الفلاح المستسلم للأرض
أبدا ماكان خليقا أن تعشقه مثلى"

فالفلاح لطبيعته الطبقية الحالمة بالملكية والمشدودة بخيوط من نار إلى الأرض ليس مشدودا إليها لأنه حصر تفكيره الاساسى فى الإستحواذ والامتلاك المادى للأرض أى لشئ محدد وثابت فى حين أن أهدافها تغيير اجتماعى شامل ولن يحققه إلا (الرجل المغتصب الغازى) ذلك الذى يأتى (دون استئذان أو خوف) أى تغيير ثورى مسلح ودموى:

فتمتد يداه إلى باب القلعة تفتحه كالتينة
أو يكسره كالبندقة بأسنانه"
ولكن ذلك غير ممكن لذلك هى محبطة (واأسفاه!)
"وأنا أتناثر كالغضن الجاف بأقدام الريح"

وهى ككل نظام تحدد إمكاناتها :

" يمكننى أن أبكى أو أضحك... أحبو أو أتشقلب
أو أصرخ حتى يستيقظ من تحت مقابر هم أموات العالم"

وليست لها إمكانات على الإطلاق سوى أن تستهلك أدوات الضعف، والعجز وتلجأ إلى الغيب وعالم (الميتافيزيقا)- ما وراء الطبيعة .

ولكن" جلال الاسم الملكى" يمنعها من هذا الإفصاح عن الانكسار والهزيمة واستجداء الدموع والصراخ واللجوء إلى (الميتافيزيقا) بحثا عن مناصرة لقضيتها أو لوجودها بالشكل الماضى (أيام أجاممنون).

لذلك كله تلجأ إلى الصمت:

يكفينى أن أصمت حين تكون الكلمة مطلوبة
أو أهذى بحديث محدثى هذا الآن
فالجدل الصاعد كالجدل النازل والفكر أساس الأشياء الملموسة
لكن الأجهزة العصبية وخلايا المخ...
أساس الأفكار فأيهما الأسبق:
البيضة أم فرختها؟!

إنها تفضل الصمت عن الخوض فى جدل عقيم حول دعوة الفكر المادى إلى أنه الأصح من الفكر المثالى بدلالة أن المادة أسبق من الفكر ودعوة الفكر المثالى التى ترى أن الفكر أسبق من المادة إنها تفكر- فى الواقع- بصوت عال حول ما إذا كانت تنخرط بشكل وقتى- نتيجة للإحباط والهزيمة- إلى الجدل الدائر بين الماديين والمثاليين إنها تنخرط فى سلك محترفى السياسة من أعضاء الحزب الحاكم أو الشريحة الطبقية الطفيلية التى تحكم:

"يمكننى أن أتكلم مثل الساسة فأقول:
لا حكم سوى حكم الشعب
وأنا أعنى أن الفرد البارع يملك أن يركب
صهوات الناس جميعا".

ومثل هذا التفكير الديماجوجى- الذى يقول مالا يفعل مرفوض منها أيضا ويقينى أن (مهدى بندق) هنا هو الذى يفكر بصوت (الكترا) ذلك لأنه مر بنفس الحالات التى مرت بها بطلته هنا بعد أن أحبط من الساسة والسياسة والواقع المتردى والممارسات الغاشمة للنظام- فى الفترة السابقة للأصدقاء أو من كان يحسب أنهم أصدقاء والمسرحية مزدحمة بالنقلات الشعورية والفكرية فى مناسبة تامة للشخصية، بمعنى أنك لا تفصل أيا منها عن الشخصية نفسها. وأنك لتجد الفكرة التى يتبناها المثاليون حول تطور المجتمعات وهى أن فردا يصنع التاريخ ويحركه:

"لا حكم سوى حكم الشعب
وأنا أعنى أن الفرد البارع يملك أن يركب
صهوات الناس جميعا .."

ولا شك أن هذه نظرة واحدية للتاريخ.

وهكـذا يمضـى المؤلف فى تقديمته الدرامية ليصور لنا استحالة تزاوج(الكترا) الفكـرة او مشـروع الـثورة مـع واقـع الحـال فـى مجـالات السياسة والفكر بمستوياته الماديـة والمثالية ومستويات الممارسة، الأمر الذى يستحيل معه تغيير من أى نوع لهذا الواقـع فى ظل سيطرة (إيجست وكليتيمنسترا) أو من كان على شاكلتهما وفى موضع اتخـاذ القـرار. ولهـذا فـإن (الكترا) تغير وسائلها المرحلية (التاكتيك) حيث تستخدم وسـائل أخرى تمهد للسياسة المنشودة فى انتظار إمكان مباشرة السياسة والقدرة على التغـيير التام بالدعوة إلى التغيير المرحلى، للمشاعر الجماهيرية- صنع رأى عام حول موضـوعات ليسـت لهـا صفة سياسية مباشرة- وهذا التغيير تعبير عن مراحل مر بها الشاعر نفسه وهو يصوغ منها فكر بطلته ومشاعرها وسلوكها- كما قلت- :

" لكننى لا أستبق الزمن الآن فنحن نعيش بعصر ملكى
وأنا لا أنتظر المستقبل فأنا اعرف أن المستقبل
كأوريست أخى- لا يأتى أبدا أبدا
إلا أن... إلا أن نخلقه فنا
الليلة سأمثل عملا فنيا أفنيت النفس طوال العام الماضى
كى أكتبه وأدرب زوجى ليمثله بين يدى"

ومـع كـل هـذه الـتحولات فـإن عدم إمكان التزاوج بين الفلاح وإلكترا ماثل طوال التقديمة الدرامية:

"و.... منذ بدأنا التدريبات
لم ألمح فى عينيه شياطين الرغبة وزبانية الكبت
صرنا أقرب بغلامين يهيمان بألعابهما الصبيانية
فإذا تعبا.. ناما دون حراك"

البناء الدرامى الطارئ تعبيرا :

عـن البـناء الاجـتماعى الطارئ كما أنه ماثل بعد ذلك فى كل حالاتها حين تصـبح هـى (عمـران)وحيـث يصـبح هو (واعد) إذ يلجأ الشاعر بتمكن وحس تعبيرى

راق إلى تصوير التحول الاجتماعى الطارئ فى فترة السبعينيات (الانفتاح الطفيلى) عن طريق بناء درامى قائم على التشخيص دلالة على أن ذلك وضع طارئ:

"**الكترا:** ها هو زوجى إذ لقن دوره
هو مندمج فى هذا الدور كمسحور نفثوا فى ذاكرته
متفقان من الأمس على أن نبدأ عرض روايتنا الآن
فلتنتبهوا يا من افترض وجودا لهمو خلف الحائط
كالنظارة فى المسرح
يا أرواحا هائمة تعبر مثلى أزمان الكون،
كى تكشف سر الحاضر فى كهف الماضى
أو فى أبنية لا سقف لها إذ ندعوها:
المستقبـل

(وتتنحى جانبا لترتدى جلبابا ولاسة وتأخذ فى يدها حقيبة سمسونايت بينما يستمر الفلاح فى السير. تتبعه إلكترا التى ستعرف منذ الآن باسم عمران. بينما سيدعى الفلاح باسم (واعد) :

واعد: ماذا تبغى من سيرك خلفى هذا منذ الصبح؟

عمران: معذور أن تغضب منى
لكنى.. أطلب خدمة
وستعرفها... ليس الآن.. وأسمح لى
فخدمتك المطلوبة لى تحتاج إلى تقديم وتعارف
وأنا لا أرغب فى إجبارك
ذلك أنى لا أؤمن بالعنف
ولا أرغب أن آخذ ما أطلبه عنوة

ولقد تحولت (إلكترا) فى حالة التشخيص تلك إلى وسيط تجارى. هى الآن شريحة طبقية للطفيليين من الوسطاء والسماسرة الذين لا يمتلكون سوى حقيبة يديرون بوساطتها ممارستهم التجارية الطفيلية فالحقيبة (السمسونايت) هى المكتب التجارى وهى البنك المتحكم فى الوطن بأسره وتحول الفلاح إلى المستهلك، البسيط المغلوب على أمره أمام بائع العبارات والكلمات والهواء والوطن والملة والعرض بائع

كـل الأشـياء القـادر عـلى شراء كل شئ دون أن يدفع شيئا ودون أن تكون لك أدنى رغـبة للبـيع ولكـنك معـه سـتبيع إنـه لـن يتركك حتى تبيع كل شئ ستبيعه الوطن والدين والعرض والنفس والشرف والأهل ولن تأخذ منه ثمنا لكل ذلك سوى الكلام:

"فضفض ما بك وتكلم..." وما رأى جنابك فى نفسين"

"والموضوع.. لا يتعلق بالإعطاء بل بالأخذ"..

" معتوه طبعا لو جئت لأعطى.. بل جئت لآخذ يا سيد"

إنـه أبدا لا يعلن عما يريد أخذه منك، ذلك لأنه سيأخذ كل شئ وأى شئ، لا حدود لأطماعه- تماما كدولة إسرائيل :

عمران : سأسير وراءك حتى آخر أعمدة الدنيا السبع

واعد : ماذا تبغى منى؟ قل لى أرجوك

عمران : مشكلتى أنى لا أعرف كيف يكون المدخل
فالموضوع مثير ويشكك لكنى.. أطمع فى فهمك

وعد : (بتوسـل) وأنـا أطمـع فـى شـئ قـبل وفـاتى لا أطمـع فى غيره أن تفهمنى ما الأمر يا هذا.. لو أنك سكران مثلا فأنا...

عمران : سكران؟ سكران أنا؟ يا ليت
أين الخمارات لأسكر
هل بقيت خمارات فى هذا البلد الناشف؟
هل يسكر أحد منذ اليوم المشئوم؟
هل بقيت خمر فى حان أو دكان؟
هل توجد خمر منذ ...

دور الفن فى كشف الزيف الاجتماعى :

و(الكـترا) فـى وضـعها الجديد- فنانة- تثوّر الفن، إذ تحيله إلى عين ناقدة تحـيله إلى تحـريض. فالمسـرحية الـتى تشخصها مع الفلاح لها رسالة أخرى تضيفه لـدور المسرح الرسمى والفنون الرسمية، لها دور ليس فيه ترفيه ولا تسلية ولا تلطيف للتناقضـات الطبقـية ولكـنه دور تحـريض- دون مباشـرة ودون خطابـية أو منـبرية- ويتأتى ذلك بكشفها بشكل تجسيدى لطبيعة الزيف :

"**واعد :** (متوترا) ماذا؟ ماذا تعمل؟ فى أى وظيفة؟

عمران : لا تسألنى عن عملى الرسمى
بل سلنى عن عملى الأصلى
إنى يا سيد، قاطع طرق متأصل
لكنى منذ مجئ القيصر أحبطت
وصرت بلا دور كالنحلة دون حدائق
أو كعقارب ساعتك إذا خرجت عن ميناها
أو كطلاء الشفتين بلا ثغر امرأة حسناء
أو.. لا أبغى أن أثقل بحديثى آذانك
يا سيد، أرجو أن تسمح لى أن... أسرق مالك"

وهـو يشخص حالته بدقة. فهو انفتاحى،وسيط طفيلى لا يشارك فى الإنتاج ولكن يستفيد منه وهو غير محكوم بنظام محدد.

ولا شـك أن هـذه الجـرأة لن تتأتى إلا للسلطة ذاتها حيث لا خوف من أى شـئ عـلى الإطـلاق فـالقوانين مـع عمـران لاشـك والسلطات تحت يده، وفى حوزته وسائل الحماية :

"**عمران :** حذرتك من قبل فإنى جاد كل الجد"

وهو الانفتاح بعد سن قوانين الانفتاح لاشك :

واعد : (بشئ من الاهتمام) ماذا كنت قبيل مجئ الـــ...
القيصر أعنى...؟

عمران: صاحب شركات استيراد

واعد: آه

عمران: أما الآن فأعمل كرئيس للخفراء
بمصنع أسمدة شيّد فوق مخازن شركاتى بعد التأميم".

وهـذا أيضـا مبحـث فـنى فـى سـببية وجود (عمران) هذا، على ذلك النحو وتلـك الكيفـية بـل فـى سـببية هـذا الـتحول الطارئ على المستوى الاجتماعى وذلك بـالغوص فـى أعمـاق الشخصـية،حيث تخـرج لـنا دوافعهـا . وفـى ذلك يكمن النقد

الموضوعى للحدث على المستوى الواقع حيث يعين صاحب رأس المال عاملا أو موظفا فى مؤسسة قد كان يملكها من قبل، ولكنها أممت وهو لذلك عندما تصبح لـه حماية ما يسعى لكى يصنع جوا عاما، ممهدا لقبول ممارساته، ومن ثمّ يحاول عقد اتفاقات لصـالحه بوصفه يشكل مركز القوة. وهو أمر يحاول عن طريقه تغيير توجهات أطراف الصراع معه.

"واعد: أحسبنى استظرفتك حقا
ما اسمك قلت

عمران: عمران.. عمران الخربان (فيتلويان من الضحك معا)

واعد: وأنا اسمى واعد

عمران: ما رأيك لو أبدل اسمك فأسميك الموعود؟

واعد: موعود بمصيبة

عمران: تقصـدنى طـبعا (ويـزدادان هـياجا مـن الضـحك حـتى أنهمـا، يتصافحان بحرارة)

واعد : معرفتى بك توعدنى بمصائب أعظم

عمران : طبعا طبعا. ما أذكاك،،
(وتنهمر من عيونهما الدموع بتأثير الضحك)

واعد : والآن وقد أدركت خصائص أسلوبك
أعذرك إلى حد ما
تتحايل وتدور أمام المعنى كالدلال المتمكن من مهنته بمزاد علنى"

ولكـن التـناقض قـائم بينهما وأحدهما (عمران) يبغى إرجاع الماضى ويحاول جـذب (واعـد) الذى ما زال رمزا للبرجوازية الصغيرة- ذلك الاحتياطى،،، الرئيسى للطبقات العاملة- فى صفّه :

"عمران : قلت أنا لا أحفل بالمال الآن
لكن ماذا لو عدنا للماضى أو عاد الماضى المحبوب لنا

واعد: ماذا تعنى؟

عمران: فلنتصور أنا فى الماضى لحظات (وبلهجة حالمة)
هاهو ذا المال الزائد قوة

واعد: تعنى أنك ترغب فى إرجاع الماضى

عمران : لست أنا وحدى بل أنت معى فى هذا بالطبع

واعد : لا تجمع نفسك بى

عمران : إنى لا أرغب فى إجبارك
بل أرغب فى إقناعك

واعد: (بضيق شديد) لن أقتنع فهيا اذهب

وإذا كان التزاوج الأول بين (إلكترا) الفكرة و (الفلاح) ما سمى بتحالف الطبقات أو نماذجها مجرد محاولة انتهازية من أصحاب القرار العالى وهم القوة الحاكمة لزمام الأمر (كليتمنسترا- إيجست) فإن محاولة انتهازية أخرى، ، مغايرة لفرص التزاوج بين المستغل (بكسر الغين) و(المستغل) بفتحها، بين الرأسمالى (عمران) الذى بعث مسخا طفيليا وغير وطنى والطبقات الشعبية (واعد) فالمستغل (عمران الخربان) يطالبه بالموافقة على ذلك. وفى هذا نوع من الإجبار على تزاوج مع سبق الإصرار.. تحالف بين- سارق ومسروق- وهى مسألة تبدو عبثية. ولكن السارق يتكلم وهو محصن تماما. لذلك فهو جرئ ووقح ومتشدق بألفاظ (الحرية):

عمران : إنى لا أرضى إلا أن يقتنع بى الناس

واعد : بالعنف إذن؟!

عمران : إنى أمقت أن يصدر عنى العنف
فأنا أو من بالحرية
فى الأيام الماضية الحلوة
كان الناس جميعا ينتظرون قدومى
كى أقطع طرقاتهمو
بل يشتجرون ويتسابون وكل منهم كان حريصا
أن أسرقه قبل الآخر
هل كان العنف سبيلى لأحقق ما حققت من المجد لعرض السرقة؟

لا.. ليس العنف الجاهل بل كانت أدواتي:
خلاطات، سخانات، تليفزيونات بالألوان،أدوية وعطورا
ساعات بالأرقام اللهبية ،ومراهم:
تجعل أيا منهم يقسم أن صار حصانا بالليل
كانت سلعي طفاشات تفتح أقفال جيوبهم
فتسيل الأموال كنهر في بحر جيوبي
فلماذا أحمل أدوات العنف؟
(واعد يسير مبتعدا) تعلم أني سأسير وراءك

أليس هذا تحريضا ضد (الرأسمالية الحرة) أليس هذا كشفا لها وتعرية، لطرائقها الجهنمية في سرقة الناس؟! إني لأعجب كيف يهاجم التقدميون، رجلا متملكا لأدوات الإمتاع والإقناع.. يستقرئ درسا في التحليل السياسي لواقع معيش ويكشف أعتى صور الاستغلال الرأسمالي الحر!! وهو إذ يفعل ذلك لا يفعله بنفسه ولكنه يتقنع وراء (الكترا) بمهارة إذ يجعلها فنّانة تشخّص صورة الاستغلال الذي بعث ليحاول التزاوج من جديد مع الواقع البيئ مركزا على ميادين استغلاله وضحاياه من الطبقات الشعبية– وذلك في الفصل الأول من مسرحيته هذه

على أن هذا المبعوث من سراديب الماضي (عمران) لم يكن ليقدر على الظهور وفرض نفسه دون خلل ما قد وقع فيه صاحب سلطان سابق عليه، ففقد بسببه تأثيره على الغالبية:

"**عمران:** لو كنا قاومنا المد الزاحف لقتلنا عن آخرنا
فالناس التفوا حوله
وعساكرنا باعونا بشعارات جوفاء عن العدل،وعن تنظيم
الأوضاع لكي يتساوى كل الناس
غربت عنا الشمس ولكن من يزعم أن الشمس
لن تشرق فوق روابينا ثانية

واعد: (مقاطعا)......
لا أنكر أني أمقت هذا القيصر

لكن أسبابي تختلف تماما عن اسبابك

عمران : لكنا نستهدف نفس الغاية

إذن فمحاولات (عمران الخربان) لكسب تأييد (واعد) تستند إلى إدراكه بأن القيصر أو النظام القائم قد خسر (واعد) أيضا... فهما متفقان على رفض الحاكم باسم النظام لا رفض النظام نفسه- وهي مهمة إصلاحية- أى أن، تناقضاتهما معه ثانوية، ولكنهما مختلفان أيضا- أى متناقضتين تناقضا ثانويا، فيما بينهما :

"واعد" (لعمران) لكنى لن أستسلم لك يا عمران

فنظام القيصر فيه عناصر إيجابية

أن يقتسم الناس الجهد ويقتسمون الثمرات عمل فاضل

عمران: يا لك من مسكين أبله

أرأيت القيصر كيف يعيش؟

ورجال القيصر كيف يعيشون

واعد : أن يتحكم فى أرواح الناس فهذا أفظع من أن يسلبهم أموالا

عمران : أنت إذن ضده

عمران : أنت إذن تضع القيصر وجماعتنا فى نفس الخندق"

عنصر الدهشة فى الخاتمة:

على أن كل هذه التحولات التى مرت بها (إلكترا) على طريق الانتكاسات المتوالية، تلك التى ترتبت على فكرة التزاوج الإجبارى المقرر من السلطات العليا فى (أرجوس) لابد وأن تصل بالشخصية إلى نهاية تضع حدا لهذا التدهور الذى لا يمكن أن يقف بأى حال من الأحوال خاصة وأن (أورست).. (لن يأتي أبدا) فالنهاية معلومة سلفا، وهى متوقعة، حيث تضمحل الشخصية وتذبل مواقفها، لعدم تفاعل البيئة معها، ولكن الشاعر الدرامى اليقظ يلجأ إلى عنصر أساسي من عناصر الفن والدراما، بوجه خاص. ذلك هو عنصر المباغتة، لينهى أو يعجل بإنهاء هذه التخبطات. بطريقة مغايرة لتوقعات المتلقى، إذ يجعل "الفلاح" الذى هو (العامل) و(المثقف) فى الوقت نفسه، يطعنها طعنة دامية بعد أن يأس من إمكان تغير الوضع الحالى المعيش، وبعد أن عاش تجربة الحرمان الطويل معها. وهو عكس ما كان يجب.

أن يحصل - وذلك لقصور منه كما أوضحت هي في التقديمة الدرامية- يطعن (الكترا) الفكرة الجميلة، المشعة، مؤكدا بذلك استحالة أن يأتي الجمال أو السعادة او الأمن أو العدل أو الاستقرار أو أي شئ جميل بقرار من أعلى، سواء أكان الجالس بأعلى يساريا أم يمينيا صاحب عقيدة كان أم متحزبًا لفكرة دينية أو سياسية .

ولأن لكل فعل رد فعل مساو له، فمن غير المنطقي أن يقتل (الفلاح) الذي هو (واعد) الذي هو (العامل) و(المثقف) في آن واحد زوجه (الفكرة) أو "الثورة" أو (المعتقد) دون سبب. والسبب واضح وجلي منذ بداية (الفصل الثاني)"الظلام مستمر"

تسمع أصوات استغاثة رهيبة ثم فرقعة سياط وصراخ أشبه بالعواء"

عندما يضاء المكان نرى (واعد) ملقيا على الأرض عاريا إلا من سروال، جسمه ينزف دما. على الحائط آثار أصابعه بكلمات غامضة مدماة. أصوات تحية عسكرية بالخارج وصوت غاضب وآمر يصيح :

"الصوت: قلت لكم هذا رجلي وأنا أعرف كيف أعالجه.
من سمح لكم بممارسة العنف؟
إني لا أومن بالعنف "

فهذه الممارسات العنيفة التي مورست عليه في المعتقل نتيجة استجابة لتحريض (عمران) في نهاية الفصل الأول هي التي أودت به فاعتقل وعذّب على أيدي رجال القيصر:

"واعد : هل جئت لتسرق مالي أم جئت لتسرق عقلي؟!
نصف كلامك حق والنصف يراد به باطل

عمران : فاتبع نصف كلامي ولنتقاتل فيما بعد

واعد : ماذا تبغي مني؟

عمران: أن تكتب ... موهوب أنت ولكنك لا تثق بموهبتك
أكتب عملا يثأر للبسمة
بسمة زوجتك المؤودة
واثأر للكلمة
كلمتك الحرة ذات النبض الإنساني

واعد : فلتحذرنى يا عمران

عمران : فليحذرك القيصر

ذلك أنك حين تقدم عملك للناس

ستغلفه بالفن المتوارى فى الكلمات العادية

ذلك أنك حين تدس سمومك فىالأكواب

لن يشعر أحد من عباد القيصر إلا بمذاق حلو،

بينما يفتك بعروقهم السم

والآن سأمضى عنك وموعدنا الأسبوع القادم

كى أنبيك بما سوف يكون من الخطة"

لقد استخدمه (عمران) ضد (القيصر) أو رأس النظام الحاكم بل ضد شكل النظام القائم. من هنا يكون خلاصه من (الفكر). على أن قتل (واعد) الفلاح، العامل المثقف بعد التعديل– أو بعد الانفتاح– وبعد اعتقاله وتعذيبه لالكترا (الفكرة الثورية– الفكرة اليوتوبيا) هو قتل المؤلف نفسه للفكر الاشتراكى فى داخله، بعد مروره بمراحل متعددة هى نفسها التى مرت بها البلد حتى الثمانينات فهذه الدولة البوليسية التى يصورها ممثلة فى (الشخص) ذلك الذى يحقق معه بعد ضربه فى المعتقل، هو نفسه المتحدث باسم الدولة ذات التنظيم الواحد. وهو أمر قائم فى ظل (القيصر) وليس فى ظل دولة ما بعد القيصر.

وهذا وضع لا يقبله أحد فالتشدق بالشعارات عن الحرية والتقدم لا تواكبه أفعال مؤكدة ،بل إن ما يحدث على العكس تماما مما يعلن. وهو ما كان يحدث تماما فى ظل ممارسات نظام استمر طويلا :

الشخص: وسنعمل من أجل الشعب على ضرب خصوم الشعب

ومن ينزل خندقهم

حتى ولو نزل الشعب إلى خندقهم.....،

فستضرب دولتنا هذا الشعب

إذا عميت عيناه فلم يعرف مصلحته

(توقف قليلا قائلاً له بلهجة حانية)

هل أنت معى أم أن الألم بظهرك يمنعك قليلا من أن تصغى؟
(وبأصابعه يتحسس مواطن الجروح فى ظهره فيصرخ واعد)

الشخص: لا بأس... فما زلت تعيش
فلنعد الآن إلى ما كنا نتناوله بالبحث
(ويجذب أنفاسا متلاحقة من السيجار) فلدولتنا..
حق فى أن تدخل حتى بين الزوج وزوجته، منذ زفافهما
حتى أوقات شجارهما الملتهبة

وليس من شك فى أن لبسا قد ينتج عن فهم طبيعة ما قال على أنه قصد به مهاجمة المؤلف للاشتراكية.وفى رأيى فإن هذا الفهم هو الذى يسئ إلى الاشتراكية. لأن الدولة الاشتراكية ليست دولة بوليسية بحال، وإن أصبحت هكذا، فليست تلك بحال دولة تستحق بأن يدافع عنها. إنما نحن بازاء نظام بوليسى أو دولة مخابرات وليست تلك هى الاشتراكية بحال. فمن ذا الذى، يغضب حين يهاجم كاتب نظاما بوليسيا؟ حتى وإن كان نظام (بيريا) وزير داخلية (ستالين) الذى اسمه هنا (بيرى):

"ليس اسمى بيرى
فلقد أعدم بيرى المسكين العام الماضى
بل إنى القيصر يا ولدى
لكنى أتنكر أحيانا فى شخص رفيقى المرحوم
إعجابا بمهارته فى إرهاب خصومى"

الشخصية القناع:

والمؤلف إذن يتقنع خلف واعد أو الفلاح الذى مر بمراحل ظلم واضطهاد وخلود فى الدرك الأسفل من (هادس) أو فى قاع المجتمع عبر جميع العصور.. ولقد أحب الفكرة: (إلكترا) ولكنها فرضت عليه زوجا بقرار سلطوى، فلقد كان صاحب القرار السلطوى بزواجهما هو نفسه صاحب القرار فى اعتقاله وتعذيبه. ولقد كان التعذيب معنويا حين زوج والكترا دون ممارسة زوجية للحاجز الطبقى القائم بينهما ثم كان التعذيب ماديا- بدنيا فى المعتقل وهو لذلك تقبل هذه الفكرة لأنها جاءته بقرار، هذه الفكرة التى تحولت بعد ذلك إلى (عمران الخربان) أو التسلط الطفيلى -

معادل فكرة الانفتاح – وقتله لإلكترا على أنها الفكره أمر يبدو منطقيا للبرهنة على استحالة فرض فكرة التزاوج بين الطبقات لصنع التوازن الاجتماعى.

والشاعر هنا يصل بوليسية دولة مجتمعه بإرهاب(بيريا) فى عهد (ستالين) لأن المسألة لا تتجزأ وهو يهاجم البوليسية ويؤصل لذلك تأصيلا تاريخيا:

أوريست: يا طاغية مدينة أرجوس

يا أوجست ويا قيصر يا بيرى يا عمران

يا من تستعبدنا لحسابك وحدك فى كل زمان ومكان

ما أن يخلو جيبك من هذا الخنجر

حتى تبدو فأرا مذعورا حتى لو أنى أطلقت

عليك مواء القطة

لتحللت هشيما ينثره الريح

والفلاح الذى هو واعد الذى هو أوريست حين يشرع فى قتل أوجست الذى هو بيرى الذى هو كليتمنسترا أو النظام الحاكم الذى هو فى النهاية يقتل النظام الذى أوجد هذه الفكرة التى لم تكن تناسبه لأنها فرضت عليه فرضا ولم يصل إليها بنفسه عبر معاناته وتطوره التاريخى. أى دون تحقق للشرطين الأساسيين للتغيير: الشرط الذاتى والشرط الموضوعى. ولأن البناء تأسس على خطأ فلابد وأن يهدم البناء حتى لا ينهار على من فيه ليعاد البناء على أسس صحيحة لذلك يشرع فى قتل كل أولئك فى شخص (إلكترا)

"**الكترا:** ماذا تفعل؟

ما تفعله لم نكتبه فى النص المتفق عليه

لن يقتل أوريست الأم الآثمة هنا

مفروض أن تلقى خنجرك وتجثو تلثم قدميها

ولكنه يصبح الفلاح الآن:

"**الفلاح:** عشرة أعوام وأنا أتمرغ فى حل الأفكار

ما كنت أنا رجلا فى نظرك بل شيئا

ولهذا.... مزقت إهابى تحت سياط الإذلال

فى الماضى والمستقبل
أما أنت.. فتكوين فوقى لا يلمس
إلا أن ينهار العالم
حتى ينهض فوق الأنقاض نظام آخر
لكن لن أنتظر طويلا بعد الآن
بعد دقائق ستكونين حروفا فى سفر الموتى
لن أرحم جسدا يحمل فى داخله تلك الأفكار
فأنا أحيا فى سرداب لا تدخله شمس الرحمة
وسأخرج من ردائى الآن
وحشا قد مزقه الجوع فخرج ليبحث عما يأكله
هاأنذا أدفن هذا الخنجر فيك
لانالك مرة
(ويغمد فيها خنجره فتشهق وهى متعلقة برقبته...
رويدا ورويدا تقترب بشفتيها من أذنه)

الكترا: لا تتركنى حتى لا أتهاوى للأرض

الفلاح : (هامسا بذهول) أأضمك بين ذراعى أنا؟!

الكترا: (بصوت متحشرج) لا تتركنى ثانية للبرد وللريح

الفلاح: هل حطمت الحاجز بوميض الخنجر
لأرى نورك يطفأ بين يدى

الكترا: (تتردد تشبثا) بل هو يتوهج بين يديك

الفلاح : الكترا

الكترا: (بحنان) هل تدرى.. أنك... زوجى؟

وهكذا تجسد هذه المسرحية استحالة التزاوج الطبقى :

الكترا: (وهى تحتضر) لم .... ننجب... طفلا

الفلاح: (وهو يموت) ما كان لنا أن ننجّبه
فى ظل الأوضاع القائمة هنا

الكترا: لكنا... أنجبنا... قصة (يموتان).

وهذا استخلاص نقدى لتجربة تحالف الطبقات فهى فى نظر المؤلف مجرد تاريخ أو قصة من قصص تاريخنا.

ليلة زفاف إلكترا وحرفية الكتابة :

تعد هذه المسرحية الشعرية إضافة لا شك إلى محاولات إعادة بناء المسرح الشعرى بناء يستند إلى (الشعر المسرحى) أى إلى تطويع الصيغة الشعرية لمقتضيات المسرح بأن تخضعه ليصبح وسيلة التعبير الدرامى فى المسرح، وهو أمر لا يتم قسرا، ذلك أن للشعر خصائص تتوافق مع خصائص المسرح. فكما أن للمسرح، خصائص محققة له فإن للشعر خصائص محققة له وكل منهما له خصوصيته كفن قائم بذاته. ولكى يندمجا فى فن واحد هو المسرح.. يجب على كل منهما أن يتنازل عن بعض من خصائصه تقربا حتميا لهذا التوحد. فالتكثيف عنصر، جوهرى فى الشعر، كما أنه كذلك فى المسرح وتصوير الفعل عنصر جوهرى فى المسرح، لكنه ليس كذلك بالضرورة فى الشعر. فالشعر الغنائى يصور ما قبل الفعل وما بعد الفعل. لكن الشعر الدرامى أو المسرحى يصور الفعل. والتخييل عنصر مهم وجوهرى فى الشعر. وهو كذلك فى المسرح وإن أخذ تعريفا آخر وهو (الإيهام) فكلاهما يستمد وجوده من المجاز والاستعارة على وجه الخصوص. والموسيقى عنصر حتمى للشعر، فبدونها يفقد الشعر إسمه، وجوهره. ولكن الموسيقى ليست كذلك بالنسبة للغة الحوار فى المسرح. ولكن استخدامها يعدا إمتاعيا هو فى حاجة له شريطة أن لا يعوق جريان الحدث أو يبعد الشخصية عن مشاعرها ودوافعها وسلوكها الذى يجب أن ينساب فى تلقائية هى من صميم البناء الدرامى للحدث وللشخصية وللعلاقات. كما أن الشعر فى المسرح هو من جوهر المسرح وهو ما يعنى شاعرية عناصر العرض. والتقرير شئ خارج عن طبيعة الشعر وقلما يستخدم لما فيه من مباشرة. ولكنه مهم فى المسرح إذ يكون وسيلة كشف للعلاقات وللدوافع والسلوك ،وللإرشادات أيضا. والاستطراد آفة من آفات المسرح النثرى كما أن الحشو آفة من آفات الشعر، ووجود أى من الآفتين (الاستطراد أو التفريع فى الأحداث، والحشو) يعد عيبا فنيا يضعف من فعالية البناء أو الصياغة فى كلا الفنين، ومن ثم فعالية التأثير بالإمتاع والإقناع معا.

ومـن هـنا يتحـتم عـلى نـاقد المسرحية الشعرية أو المسرحية النثرية الاحتياط لكشف هاتين الآفتين معا عند تقويمه للنص بعد تحليله.

دراما" ليلة زفاف إلكترا" بين الحشو والاستطراد وطبيعة الموضوع الفني:

يقـول د. محمـد مـندور: إن كـتاب المسـرحية الشـعرية فـى أدبنا المسرحى المعاصـر يـبدو أنهـم لم يدرسـوا أصول التأليف المسرحى الدراسة الكافية لكى يحققوا لمسـرحياتهم المستوى الموضوعى والمستوى الذى يضمن لها النجاح عند الجمهور وعند النقاد على السواء[1] .

تـرى إلى حد يمكن أن نعمل هذا الرأى فى قياس هذه المسرحية الشعرية فى سـبيل تقييمها بما يستحقه جهد كاتبها؟! وبما يقومها عند الإعداد لعرضها؟! بداية فـإن هـذا الـرأى الـذى نتخذه مقياسا لتقييم المسرحية الشعرية يدعونا قبل النظر فى تقويمهـا إلى أن نـنظر فـى خصائص المسرحية و فى خصائص الشعر وفى مدى معاناة الكاتـب الشـاعر وقدرتـه عـلى التوحـيد بيـنهما ليصـبحا شـيئا واحـدا هـو (المسـرحية الشـعرية). فـإذا أضـفنا إلى ذلك طبيعة الموضوع الذى يتعرض له الكاتب وهـو يتضـمن دعايـة لقضـية سياسية محددة فإن الناقد لا شك سيجد نفسه وقد سار حافـيا عـلى (سـطح الصـفيح السـاخن) . فالتعـبير عـن قضية سياسية أو وجهة نظر سياسـية بوسـاطة الشـعر شـئ يحـتاج إلى سياسـى قـد هجر السياسة؛ لأصالة حسه وأداتـه الشـعرية وفَـنِيَ فـى الشـعر. وبهـذا الفـناء وحده لا يلحظ المتلقى أثرا لدعاية سياسـية مـن أى نـوع. تمامـا كالمشـاهد للبالـية لا يـلحظ عـرى الراقصـات لأن القيم الجمالـية تجـتذبه مـن روحـه نحو سمو التكوين ومستويات التلوين فيه وسمو التعبير وطرافـته وانسـيابية التعـبير الحـركى وكيفـية التمكن فى، الأداء. وهذا يتطلب مؤلفا ينطـبق علـيه قـول " يوجـين يونسـكو": (صـحيح أن كـل المؤلفـين أرادوا أن يقوموا بدعايـة مـا ولكـن العظمـاء هـم أولـئك الذيـن فشلوا فى ذلك) وهو قول نحتاج إلى أن

[1] د. محمد مندور، " المسرحية بين العامية والفصحى والشعر والنثر"(الكاتب) ع. التاسع ديسمبر ١٩٦١، ص ٦٣

نستوضحه بقول "أندريه موروا" (ما من كاتب مسرحى يكون عظيما حقا ما لم يخمن المرء- وراء مسرحه- رؤيا عن العالم) [1] .

إذن فسر عظمة التأليف تكمن فى أن الكاتب لا يستجيب لطبيعته الإخبارية أو للقوة الإخبارية بتعبير (ألاردايس نيكول) استجابة مباشرة وإنما يجعلنا نخمن ما وراء مسرحيته من رؤياه عن العالم. وهو لكى يتمكن من ذلك قد ينتصح بما لجأ إليه "سلاكرو" الكاتب المسرحى الفرنسى فى كتابته لمسرحياته إذ يقول: " إن المسرحية لا تعمل من أجل الشخصيات، وإنما تعمل الشخصيات من أجل المسرحية" وهو ما يعنى الأخذ برأى أرسطو فى، كتابه (فن الشعر) حيث يرى أن (الحدث؟) هو العنصر الجوهرى فى المسرحية. وقد ينتصح برأى (لاجوس أجرى) فى كتابة(فن الكتابة المسرحية) فيخالف"أرسطو" و "سلاكرو" ويجعل الشخصية هى الأساس المهم الذى تنبنى عليه المسرحية. حيث أن الحدث لا يقوم دون محدث وهو الشخصية ولربما وازن بين الشخصية والحدث وجعلهما حجرى الزاوية فى المسرحية. هذه الموازنة التى ربما تكلم عنها "موروا" حيث يحاول تفسير رأى "سلاكرو" فإذا به يطرح طريقة أكثر ملاءمة إذ يجعل الكاتب يبدأ مسرحيته من حيث، الجو فيقول : " أعتقد أن سلاكرو يريد أن يقول: " بعد أن يتم اختيار جو معين للمسرحية، وبعد أن ينتقى لها مقاما موسيقيا معينا، يجب على الشخصيات ان تسهم فى الانسجام (الهارمونى) الخاص بالعقل كله" أعنى أن الشخصيات يجب أن تكون من نفس (المقام الموسيقى) أو هى تنويعات على اللحن الرئيسى فأين تقع هذه المسرحية (ليلة زفاف إلكترا) من هذه الأقيسة؟!

فإذا كان الكاتب كما رأينا من قبل قد عقد صلة اجتماعية مع تاريخنا، السياسى القريب، فإنه كما عرضنا فى بداية هذه الدراسة ليس الكاتب المسرحى الوحيد الذى تعرض لفكرة فشل (التزاوج بين الطبقات) يقول أنور المعداوى "إن مسرحنا يعقد أكثر صلاته الاجتماعية مع ماضينا القريب حتى ليمكن أن يقال إن هذا الماضى قد يصبح الوطن الروحى لأعمالنا المسرحية" [2] .

---

(١) أندرية موروا" الحوار الثانى" من كتاب (حوار الأحياء) (مجلة الكاتب) ع. الثامن ،يونيو ١٩٦١م، ص ١٠٢

(٢) "أنور المعداوى" المسرحى الاتجاهى بين سارتر وتشيكوف" (الكاتب) ع. الثالث عشر إبريل ١٩٦٢، ص ٩٦.

وإذا كـان عقد مثل هذه الصلة بين المجتمع والمسرح مطروقا فإن شبح عنصر الدعايـة يظـل ماثلا وشاخصا أمام عين الكاتب.. وأمام أعين المتلقى، ولكن يجب أن تكـون الدعايـة من الضعف بحيث لا يلحظها المتلقى وبذلك يتحقق لهذا المسرح الفن كلـه. ويجـوز لـنا أن نسـأل.. هـل استطاع الشاعر أن يجعلنا نخمن من وراء مسرحه رؤيـا عـن العـالم؟! وهـل خلـت المسـرحية مـن الترهـلات الأسـلوبية فـى اللغة وفى العناصـر الفنـية: مـن حـيل التشويق والتوتر والمجاز والرمز والاستعارة والكناية ومن الـتفريعات فـى الحـدث الرئيسـى بما يخرج عن عنصر التكثيف الدرامى،وهل خلت مـن الحشو والزخرف البديعى؟! هل تقنع فكر الكاتب جيدا وراء (الشخصية القناع: إلكـترا)؟! وهـل تضـمنت لغـته لـيونة التعـبير مـع حدثـه وعنصر التوازن والتعارض والتـباعد والتقارب؟! وهل اختار للمواقف الدرامية أوزانا شعرية تتناسب معها؟ وهل نـوع فـى هـذه الأوزان بمـا يناسـب مستويات الصراع واختلاف الشخصيات ومداخل شعورها المتباينة. فى يقينى أنه عول كثيرا على بحر" المتدارك" وهو الأنسب للمسرح العـربى وكذلـك عـلى بحـر الرمل فى مواقف الغناء كما فى المقدمة وقبيل الخاتمة ثم هـل أحسـن الـتخلص فى الحوار وفى المواقف الدرامية وهل برع فى الاستهلال وهل عـبر المونولوج عنده عن مستويين داخل الشخصية الواحدة فكرا وصوتا وشعورا، وهل رسـم شخصياته وأمدها باحتياجاتها الضرورية لتحقق ما تريد.. هل أعطاها على قدر حاجـتها مـن القـول والفعـل والدافع والعلاقات لتجسد نفسها أو لتحقق ماهيتها فى حـرية مـلتزمة بطبيعة وجودها الذى أوجدها فيه؟! بالتجديد المستمر وبصيانة غيرها فـى الحـدث ليعـبر بحرية أيضا- عن نفسه- بتعبير الوجودية؟! طالما أنها لا ترضى عـن أشـكال الحكـم كـلها- رأسمالية واشتراكية. كلها أسئلة جديرة بأن تطرح ولكن الأجـدر مـنها أن تجـد من هو أجدر منى فى النقد وأرسخ ليحلل النص مستفيدا بها كدلـيل مـنهجى ومـنطلق منها. ومبين لسببيه ذلك وهى مهمة لا شك صعبة.. خاصة وأن الشـاعر قـد اختار الصعب فى المسرح من حيث الشكل وهو (عنصر المسرح داخل المسـرح) حيـث جعـل الأحـداث معـادا تجسيدها بوساطة شخصيتين اثنتين فقط هما (الكـترا) و (الفلاح) وجعلهما يقومان عن طريق لعبة المسرح داخل المسرح بتشخيص جمـيع الشخصـيات (فـإلكترا) تشـخص (بـيرى) رجل البوليس السياسى، وتشخص

(إيجست) الحاكم الفرد المطلق الذى قتل أجاممنون عشية عودته منتصرا، كما جعلها تشخص (القيصر). ثم تشخص (الشخص).. وهو رجل المخابرات القائم على تعذيب المعتقلين السياسيين والذى يكشف نفسه بعد قليل (لواعد) الذى هو (الفلاح، العامل، المثقف) فى آن واحد على أنها تتنكر فتكون (عمران) الذى يضلل (واعد) فيحرضه على النظام ثم يمسك به بعد ذلك متلبسا* ليثبت لنا الكاتب عن طريق ذلك فساد السلطة وليدعونا لنبذها.

ثم هو يجعل (الفلاح) يتنقل أولا عبر مستويات جماهيرية مختلفة إذ هو فلاح ثم هو عامل فمثقف فهؤلاء جميعا.. ثم هو ينتقل كلية ليشخص (واعد) الذى هو (المثقف البورجوازى) ثم ينتقل عن طريق عنصر التمثيل داخل التمثيل الذى هو تمثيل للمظهر الخارجى لدور ما فيصبح (أورست) الثائر المنتقم ثم يجعله يرتد أخيرا ليصبح فى نهاية المسرحية (فلاحا) يقتل نفسه بعد أن قتل(إلكترا) أو قتل كل ما شخصته، قتل كل مراحلها البوليسية عبر التاريخ،ولا شك أن هذا التعقيد أو التركيب عمل لا يقدر عليه سوى كاتب مسرحى متملك لأدواته، حتى وإن سقط القناع عن الشخصية أحيانا فبدت الأفكار مكشرة عن أنيابها وموضحة لهوية الكاتب وليس لهوية الشخصية أو لدافعها وشعورها وفكرها الذاتى ونظرتها للعالم وللمحيط البيئى.

المقدمة والنهاية: جاءت نهاية هذه التراجيديا الشعرية من حيث لغتها غاية فى الرقة. إذ جاءت محققة لفكرة الكاتب المطروحة فى التقديمة الدرامية من استحالة التزاوج بين الطبقات وإذ يتم التأكد من صحة ذلك، ويفض هذا العقد الباطل منذ بدئه تعود السكينة والهدوء والشعور بالراحة الأبدية التى تستحق التعبير عنها بمثل هذه النعومة على الرغم من دموية النهاية التى أكد بها الشاعر نفسه

---

* وهذا أمر فى يقينى كما فى يقين المؤلف بعيد عن الصواب فالنظام الإرهابى فى اى مكان من العالم لا يمكن أن يغامر فيتورط فى تحريض الناس ليهاجموه إذ أن هذا الأمر سلاح ذو حدين. والمؤلف يعلم كما أعلم أن رجل الأمن السرى فى مجال السياسة لا يسير مع سياسى فى عمل ميدانى يتعلق بالجماهير. بمعنى أنه مراقب فقط ولكنه غير فاعل بالمرة. فهذه الحيلة التى ألصقها بالشخص رجل المخابرات ليست أصيلة ولكنها مصنوعة صنعا ميلودراميا أو دراماتيكيا، ولا أرى لها حتمية درامية. وأيا ما كان مبرر الكاتب هنا فهو مبرر خارج عن إطار الحتمية الدرامية ومخالف لطبيعة الواقع المعيش.

دموية التحول الاجتماعى ولكن هذه الدموية لا تفضى إلى تحول من أى نوع ولكنها تفضى إلى العدم ذاته.. إذ بالقضاء على الشخصيتين.. عنصرى الصراع فى هذا (الوجود المسرحى) نكون أمام العدم الذى ليس يعقبه وجود لأنه رفض بلا تجدد. وهو على العكس من فلسفة الوجودية تماما، يؤدى إلى عبثية هذا(الوجود المسرحى) أو هذا الوجود الذى صوره الكاتب.

ويقينى أن الوجود الرأسمالى فى المسرحية ليس هو الوجود الرأسمالى العالمى ولكنه شريحة أو صورة منه، صورة لبعض من نشاطه وماهيته التى يرفضها كل رجل ديمقراطى، وكذلك فإن الوجود الاشتراكى فى المسرحية ليس هو الاشتراكية ولكنه شريحة من تطبيقات أنظمة حكم أو عصور لها. وهو تطبيق إن كان على هذه الصورة البوليسية التى صورتها المسرحية لحرى بأن يرفض من كل محب للديمقراطية. ويبدو لى أن المنهج البنيوى يتدخل فى هذه الصياغة ليخرج لنا فى هذه المسرحية تساوى الرأسمالية مع الاشتراكية(فروكفيلر وتايلور وهتلر يتعادلون مع لينين وستالين) وهذا غير صحيح على الإطلاق حتى وإن كان مسلك" ستالين" مسلكا بوليسيا ودمويا فى تصفية الأصدقاء والخصوم، فالنهاية ليست واحدة أو حتى قريبة الشبه.. مع أن الممارسات قد تكون متقاربة فى موقف أو فترة زمنية.

التزاوج بين الطبقات والتزاوج بين الأدوار:

ولو توقفنا قليلا أمام الشكل الذى ابتكره الكاتب ابتكارا ليتطابق مع المضمون أو ليتمكن عن طريقه من التأثير على المتلقى لاكتشفنا أنه يبتكر تحالفا بين الأدوار المسرحية فى شخصية (الكترا) فهى شخصيات متعددة: الكترا وعمران والشخص والقيصر وبيرى وإيجست وكليتمنسترا) فكل هذه الشخصيات أو الأدوار المختلفة زمانا ومكانا والمتفقة سلوكا سلطويا، بوليسيا تجتمع فى شخصية واحدة هى (الكترا) ويتضح فشل التزاوج بين هذه الأدوار المتباينة زمانا ومكانا والمختلفة فى كيفية وجودها مع اتفاق هويتها. هذا الفشل الذى ينتج عن صعوبة بل استحالة نجاح ممثلة واحدة أيا ما كانت موهبتها وقدرتها على التزاوج مع كل هذه الشخصيات بمعنى عدم قدرتها على تحقيق أو تجسيد هذه الشخصيات كل وفق طبيعتها وجوانبها التى تتطابق مع دافعها ومظهرها لتعبر عن كل من تلك

الشخصيات تعبيرا صحيحا. وعدم التوفيق التام فى تشخيص كل الشخصيات عبر مستوياتها الشعورية ومراحل تدرجها يؤدى دون شك إلى تحقيق فكرة الكاتب الرئيسية التى أسس عليها مسرحيته تلك، وهى استحالة التزاوج بين الطبقات. ولكن يبقى عنصر الإمتاع الذى سيكون دون شك ضعيفا فى حالة عدم وجود موهبة عظيمة قادرة على خلق مستويات التنويع المطلوبة لتجسيد أو لتشخيص هذه الأدوار. اما فى حالة الظفر بموهبة عظيمة لتؤدى هذه الأدوار الستة فى مسرحية واحدة أداء، يحقق أو يجسد تلك الشخصيات فإن عنصر الإقناع بفكرة المؤلف التى سلف التأسيس الدرامى عليها يكون ضعيفا. ولما كان المسرح بوصفه فرعا رئيسيا من فروع الفن تأسس على الإمتاع والإقناع معا وكان التوازن بينهما جوهريا فى عمل المؤلف والفنان المسرحى، ولما كان أحدهما فى هذه المسرحية بالشكل الذى طرحناه فى خاتمة هذه الدراسة سوف يتغلب على الآخر عند تقديمها فى صورة عرض مسرحى، فإن المسرحية بهذا الشكل تحتاج قبل عرضها إلى (دراما- تورجى) أو أن تعرض عرضا تجريبيا بأدائين مختلفين فى سهرة واحدة.. عرضا يتميز بأداء موهبة فذة قادرة على تجسيد أو تشخيص الشخصيات الست ليتحقق الإمتاع على حساب الإقناع،وعرض ثان يليه لتقديم الشخصيات الست نفسها بالتشخيص الذى لا يحتاج إلى جهد فذ ليتحقق الإقناع بفكرة المؤلف على الوجه الأمثل. أو أن تقدم كمسرحية تليفزيونية حيث إمكانات القطع والمزج وحرفية التصوير أكثر قدرة على تجسيدها تجسيدا مثاليا يحقق توازنا بين عنصرى الإمتاع والإقناع.

التعبير النهائى فى مسرحية (ليلة زفاف إلكترا) :

أقصد بالتعبير النهائى ذلك الأثر الموضوعى أو الفكرى الذى هو مناط المسرحية. فما الذى تحقق منه عن طريق التعبيرات الدرامية: (الأثر الدرامى المتراكم عبر المسرحية).. فإذا انتهينا إلى أن أثر المسرحية الدرامى قد تمخض عنه اقتناعنا مع تفاوت مراحل الإمتاع بوساطة الشكل بفكرة استحالة تزاوج الطبقات وبتجديد كراهيتنا الشديدة لكل أشكال القهر السلطوى أو (البوليسى) أيا ما كان مصدره أو النظام الحاكم الذى يصدره لجماهير الشعب سواء أكان هذا النظام منتميا للرأسمالية أم كان منتسبا للاشتراكية فإننا قد انتهينا أيضا إلى فكرة جديدة يطرحها النص وهى

ليست جديدة على بالطبع ومؤداها أن الكاتب (مهدى بندق) الذى أصبح مؤمنا عن طريق مسرحيته تلك بغياب الديمقراطية فى مجتمعات الاشتراكية يرى أن هذه الأنظمة غير جديرة بالحكم ومن ثم تتبادر إلى الذهن غير العبثى فكرة البديل. وأظن الكاتب قد وضعنا على طريق البحث عنه وتركنا نخمنه. وأظنه قد وصل بنا إلى صميم فكرة الشيوعية نفسها، حيث لا حكومة ولا دولة ولا نظام، ولانتظام الناس ذاتيا وعدالة مسالكهم ولغياب الطبقات حيث ينتفى كل وجود للدولة بانتفاء النظام الطبقى القائم على الملكية الفردية أو على ملكية الدولة البورجوازية البيروقراطية. وإنما يقوم النظام الإجتماعى على إدارة اقتصادية للمنتوج القومى بهيئة تعاونيات كل فرد فيها مساو لكل فرد طالما كانت الاحتياجات البشرية المادية واحدة عند الجميع، فإذا كانت ثمة اختلافات أو تميزات بين الأفراد فإنما هى التميزات الروحية وهى فى حقيقتها ليست ميدانا للصراع الدامى باى حال من الأحوال، وإلا فمن الذى يحقد على غيره لأنه أكثر كرما أو عطاء أو إبداعا جماليا أو أنه يحب أكثر أو يحيا أعمق.

وواضح أن هذا هو جوهر الحلم الإنسانى فى كل العصور. وأنه لجوهر كل دين سماوى أو أرضى وإن الفن لا يطلب منه سوى أن يذكرنا دائما بهذا الحلم، الذى لولاه (الفن نعنى) لنسينا الحلم وضاع منا الجوهر إلى الأبد.

الفصل الثالث

المسرح الشعرى بين منطق الشعر ونطاق النثر

- تطبيقات نقدية فى المسرح الشعرى -

أولا: نطاق النثر فى المسرحية الشعرية :

يقول بول فاليرى" إن جوهر النثر هو الفناء وجوهر الشعر هو البقاء والخلود" ولو حاولنا تطبيق ذلك المفهوم واختبار صدقه على واقع نصوص مسرحية شعرية لوجدناه ينطبق على العديد من صور الحوار فى المسرحية الشعرية؛ ذلك أن مهمة اللغة النثرية هى التوصيل والإبلاغ، لذلك فهى لغة المباشرة وكل ما هو مباشر فإنه ينتهى بمجرد انتهاء مهمته ،أما لغة الشعر فهى لغة بلاغة وتعبير،وكل ما هو بليغ ومعبر فهو سهل ممتنع، ومتعدد فى أوجه التلقى وما هو متعدد أكثر بقاء وخلودا فى المكان والزمان.

مثال لنطاق النثر فى المسرحية الشعرية (من مسرحية غيلان الدمشقى) :[1].

الوليد : قل لى يا هذا الحاجب يا من تتطوح فى الأركان

الحاجب: رهن إشارتكم يا مولاى

الوليد : هل يرضيك البرد القارس هذا؟

الحاجب: (مندهشا) سامحنى يا مولاى فإنى لا أفهم قولك"

ما ضرورة النظم هنا؟! شخص يستفز آخر. ما وجه الشعور وما دوره؟ خاصة إذا كان المستفز مخمورا- فى غير وعيه- والمستفز حاجبا؟

الحوار هنا يتكون من سؤال استفزازي وجواب أشد مكرا من السؤال. إن منطق النثر هنا واضح لا لبس فيه، مع أن الحوار منظوم وفق نظام الشعر الحر.

لذلك فإن هذا المقطع الحوارى غايته أن يفهم معناه ويذوب ويقضى عليه إلى الأبد، وتحل محله كليا الصورة أو الحافز الذى يدل عليه، لأنه يتناول دنيا

---

[1] مهدى بندق، غيلان الدمشقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

التجارب والأفعال، فالإجابة فيه تتوافق مع السؤال، سؤال ماكر وإجابته ماكره أيضا، فالوليد يريد الإيقاع بالحاجب والحاجب يدرك ذلك ويروغ من الإجابة المستقيمة.

مثال آخر: حول نطاق النثر فى المسرحية الشعرية (من أوبرا السلطان الحائر): [1].

إن منطق النثر واضح مع أن الحوار بالشعر المقفى:

الغانية: إليك المال يا قاضى القضاة

القاضى: ومن تكونينا؟

الغانية: أنا أبنه هذه الأرض التى فيها تعيشونا

أنا من لاحقتها لعنة الناس أفانينا

أنا غانية الحى التى كنتم تسمونا"

فالمقطع الحوارى هنا أيضا عبارة عن سؤال شديد الإيجاز تليه إجابة مستطردة فى لغة غايتها أن تفهم وتذوب بتعبير (فاليرى) نفسه.

مثال ثالث: حول منطق النثر فى المسرحية الشعرية (من ليلى والمجنون): (٢) .

"زوج الأم: يا ابن النجسة"

فماذا فى هذا الشتم من شعر أو من شعور؟! لا شئ لذلك تنتهى اللغة بالموت إلى الأبد

مثال رابع : النثر فى المسرح الشعرى من مسرح شوقى (عنترة)

"قل لى بربك من تحب ... ومن تحبك يا بعير

أى النياق فإنهن ... على مراعينا كثير

وهل اكتفيت بناقة ... أم أنت كالعبسى زير"

---

(١) د. عز الدين إسماعيل، أوبرا السلطان الحائر، القاهرة،مكتبة غريب، ١٩٨٩م.

(٢) صلاح عبد الصبور، ليلى والمجنون ط٣ بيروت،دار الشروق ١٩٨٦م.

أى شعور فى هذه التساؤلات إن العقل ومنطقه يسيطر على الحوار فظرفها الشعورى حسى ومادى وفيه مقارنات والمقارنة لصيقة بالمنطق العقلى وأداته النثر لا الشعر.

مثال خامس: حول منطق النثر فى مسرح جويدة الشعرى:[1]

"ولاده: تضج الشوارع بالخائفين
عيون المباحث فى كل ركن تدق البيوت
قلوب من الخوف كادت تموت
لهذا أخاف"

أبو حيان : وهل تحلمين بحب جديد

ولاده : أقول لك الحق
أغلقت قلبى
فما زال فى القلب طيف الوليد"

هذا الشعر خال من الوجدان وهو قائم على التقرير وفيه منطق النثر لا منطق الشعر وما السؤال والجواب فى الحوار الشعرى سوى إعمال عقلى لا شعورى.

ثانيا : منطق الشعر فى المسرح :

(الأميرة تنتظر) لصلاح عبدالصبور :

يكشف فاليرى الحجب عن نطاق الشعر أو دنياه فيراه يتبدى من خلال عدد أو وفرة من الصور والشخوص والقوافى والمقابلات وتسلسل التحولات والإيقاعات، دنيا من التأثيرات المتبادلة دنيا الفكر الموسيقى، وذلك واضح فى نصوص مسرحية شعرية كثيرة منها:

مثال : (الأميرة تنتظر) ومنطق الشعر :

"الأميرة: انظرن، صديقاتى
انتظرت كل خلايا جسمى لمسة هذى اللحظة
انتفض دمى يتشهى رعشتها النارية من أزمان

---

(1) فاروق جريدة، الوزير العاشق، القاهرة، مكتبة غريب، د/ت، ص ٩٩.

دار حول مقدمها المتسربل فى غيب الليل
نومى ومقامى
أكلت هذى اللحظة من أرقى، شربت من عطشى
لبست أيامى
علقت بذورتها الموعودة عنقى
وتدليت لأنتظر القادم ذات مساء
كنت أقول لنفسى
هل يأتى منتقما أو مزدريا أو مكتئبا أو منكسرا أو ندمانا
أو مجروحا أو محتضرا...
لكن وا أسفاه
هاهو ذا يأتى متشحا بالكذب كما اعتاد
قد عامت فى شفتيه الألفاظ
لامعة ومراوغة كالزيت
وا أسفاه، مازلت كما أنت
أوه، اذهب عنى.. لا .. لا تذهب.. أذهب"

"السندل : أنا لا أحكى
لكنى أتذكر
أذكر حين أملتك نحوى أول مرة
واهتز النهدان كما يرتجف العصفور المبتل
وتمايل قدك كالغصن المثقل"
هذا كان فى العام السادس من صحبتنا
أذكر حين تمددنا عريانين لأول مرة
وتعانقنا حتى مات الظل ومات النور
فى جفنينا
هذا كان فى العام الثامن من صحبتنا
كنت تقولين إذا داعبك الحب فأيقظ أوتارك

"يا قمرى العريان
يا وردتى الملتهبة
يداك حبل وضلوعى عربة
قدنى إلى حدائق النيران.."

الأميرة : صه.. اصمت

السندل : بل أذكر أنك ذات مساء هسهست بأذنى
أمطر فى بطنى طفلا

الأميرة : أرجوك.. اصمت"[1] .

ذاك هو منطق الشعر، يتفوق الجرس والحس على المنطق ،ولا يذوب الشكل فى الموضوع بل يحركه ويقويه كما يتوج التعبير بتاج الجمال ويتزيا بأزياء التخييل .

ثالثا : فى خصائص المسرح الشعرى المقفى :

يحدد د. مندور خصائص المسرح الشعرى فيرى أنها تتمثل فيما يأتى:

- عدم تجميد الحركة من أجل الصور الشعرية
- طواعية الصياغة لمتطلبات الشعر.

فما هى طبيعة الصورة الشعرية؟. وما هى متطلبات الشعر؟!

يعرف د. مجدى وهبة الصورة المجازية **Imagery** بأنها مجموعة الصيغ اللغوية التى تستعمل من أجل تمثيل الأشياء والأفكار المجردة تمثيلا وصفيا. وهى تعبير عن صور مرئية يتمثلها الخيال، وكذلك الصور الصوتية التى يجسدها الشاعر على شكل استعارة أو تشبيه. "[2] .

أما متطلبات الشعر فهى خلق الصور الشعرية المترابطة من خلال التخيل والتخييل وتطويع الصياغة لمتطلبات الشعر يتحقق عن طريق التكثيف والجرس والصور الشعرية تلك التى يتفوق بوساطتها الجرس على المنطق والتى تحول دون ذوبان الشكل فى الموضوع.

---

(١) صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر ، ط ٤ بيروت، دار الشروق ١٩٨٦م، ص ٣٦- ٣٧

(٢) د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مادة الصورة المجازية، بيروت، مكتبة لبنان،١٩٧٣م، مادة "الصورة" ص ٢٣٧ .

فـى المسـرحية الشـعرية مـن وجهـة نظـر د. مندور لا يجب أن يقف الفعل الدرامـى عـن الحـركة لتطغى الصورة الشعرية فيها على الفعل. ومن المسرحيات التى لا يـتجمد فـيها الفعـل ولا تطغـى فـيها الصـورة الشـعرية عـلى الفعل نجد مسرحية (ريم على الدم) [1].

"يـاهو: ... أية أسرار تكمن فى عينيك؟!
حين أحدق فى عينيك
أرانى أتلاشى كالزبد على وجه الماء
لكنى منذ الآن سأصبح حرا كالمطر أو الريح
لن أجهد روحى المتعبة لأتلمس بركات الوثن بعينيك
آه.. كم تاقت نفسى أن أصبح سيد جسدك هذا المتكبر
كم شتت عقلى الحرمان من الاستحواذ عليك
امرأة عارية كالوردة للنحل الجائع
لا أدرى كيف إذن أنجبنا هذين الطفلين،
وأنت مغطاة بالغربة عنى؟"

فـى حـين تـتجمد الحـركة لـتطغى الصـورة الشعرية عليها فى"يوميات نبى مهزوم" فى مسرحية(ليلى والمجنون) [2].

"سعيد: هذى آخر أشعارى
العنوان طويل
"يوميات بنى مهزوم يحمل قلما، ينتظر نبيا يحمل سيفا"
هذى يوميته الأولى
يأتى من بعدى من يعطى الألفاظ معانيها
يأتى من بعدى من لا يتحدث بالأمثال،
إذ تسكن فى تابوت الرمز الميت"

---

(1) مهدى بندق، ريم على الدم، الإسكندرية، مطبعة الوادى ١٩٨٠، ص ٦٦- ٦٧

(2) صلاح عبد الصبور، *ليلى والمجنون*، نفسه، ص ٧٢-٧٧

ومثاله أيضا الصور الشعرية التي تتضمنها اعترافات ليلى لسعيد:

"**سعيد:** هل نالك يا ليلى

ليلى: فى صدرى رائحة منه حتى الآن

سعيد: اغتصبك يا مسكينة

ليلى: بل نام على نهدي كطفل

وتأملنى فى فرح فياض يطفر من زاويتي عينيه

وتحسسنى بأصابع شاكرة ممتنة

فتملكنى الزهو بما أملك من ورد ونبيذ وقطيفة

وتقلبت على لوحة فرشته البيضاء

متألقة كالشمس على الجدول

فتمدد جنبى، فمنحته

أعطاني، أعطيته

حتى غادرنى متفرقة ملمومة

كالعنقود المخضل

"وشوشنى فى صدق يخنقه الوجد

أنى أتملك أحلى ما يحلو فى عينى إنسان"[1].

ومع أن الصورة الشعرية الترابطية المتتابعة فى هذا الحوار تعمل على تجميد الحركة فى الحدث إلا ان الموسيقا والأخيلة فيها تعويض عن غياب الحركة.

أما طواعية الصياغة لمتطلبات الشعر فهى ماثلة فى (مجنون ليلى) [2].

"**ليلى:** أحق حبيب القلب أنت بجانبى أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من بنى عامر بأرض سقيف نحن مغتربان

قيس: حنانيك ليلى، ما لخل وخله من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قربت منك منزلى وكل مكان أنت فيه مكانى

ليلى: فما لى أرى خديك بالدمع بللا أمن فرح عيناك تبتدران

---

(1) المصدر السابق نفسه، ص ٩٦- ٩٧

(2) أحمد شوقى، مجنون ليلى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قيس: فداؤك ليلى الروح من شر حادث   رماك بهذا السقم والذوبان"

إن كل العناصر (الصور والأخيله والموسيقا والجرس والقافية) تتوحد فى صيغة شعرية درامية تحقق الصياغة الشعرية للموقف الدرامى.

رابعا: فى خصائص المسرح الشعرى- بدون قافية:

يرى د. عبد القادر القط للمسرح الشعرى خصائص أكثر رحابة من تلك التى حددها د. محمد مندور، وذلك على النحو الآتى:

- خفت إيقاع الحديث
- اختفاء القافية
- اختفاء الصورة المجازية
- اختفاء الفضول

ولا شك أن مثل هذه الخصائص يتوافر عليها المسرح الشعرى فى صياغاته الشعرية المرسلة، كما هو عند مهدى بندق، وصلاح عبد الصبور- غالبا.

خامسا : حول وظيفة الشعر عند الفلاسفة والنقاد والشعراء:

اختلفت نظرة الفلاسفة والنقاد والشعراء لوظيفة الشعر وذلك على النحو الآتى :

أفلاطون : يرى أن وظيفة الشعر والرسم غير أخلاقية

أرسطو : يرى أن وظيفة الشعر فىأنواعه الأربعة (الغنائى- الملحمى- التعليمى- الدرامى أخلاقية) .

هوراس: يرى أن وظيفة الشعر تعليمية

درايدن: يرى أن وظيفة الشعر هى التسلية والتسرية.

ابن رشد: يرى أن وظيفة الشعر هى تحقيق طاقة خيالية لدى المتلقى

ابن سينا: يرى أن وظيفة الشعر انفعال المتلقى نفسيا لا فكريا، ليتعجب لا ليفهم

الفارابى: يرى أن وظيفة الشعر تجاوزية(لغة المجاز مثلها مثل الخطابة)

ابن خلدون : يرى أن مفهوم الشعر هو كلام موزون مقفى وهو ما قال به المعرى من قبل فى القرن الخامس الهجرى.

فولتير: الشعر عنده لا يتألف إلا من تفاصيل جميله.

د. طه حسين: الشعر يصور الأشياء كما تريد الأشياء لا كما تريد الطبيعة.

لوكاتش وريتشاردز: يريان أن لغة الشعر انفعالية Emotive

ت. س. إليوت: يرى أن على الشعر أن يبرر نفسه فى المسرح ويرى أن أعظم المسرحيات إنما هى مسرحيات شعرية وهو يخطئ من يظن أن الدراما والشعر أمران مختلفان.

صلاح عبد الصبور: يرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد فى المسرح.

بول فاليرى: يرى أن جوهر الشعر هو الخلود وجوهر النثر هو الفناء.

جان كوكتو: الشعر دانتيلا رقيقة الخيوط والشعر فى المسرح دانتيلا من الحبال والأفضل منهما شاعرية اللغة فى المسرح

والتر كير: لا يرى قيمة للشعر ما لم يكن شأنه شأن أى عنصر آخر من عناصر المسرحية:

وحول مسرح أحمد شوقى الشعرى يرى كل من: طه حسين- محمد مندور- شوقى ضيف ما يأتى:

د. طه حسين : غنى مسرح شوقى الشعرى أكثر مما مثل.

د. محمد مندور: مسرح شوقى أصلح للأوبرا

د. شوقى ضيف : مسرح شوقى غنى كثيرا ومثل كثيرا

فإلى ما استند كل واحد من هؤلاء النقاد الكبار فى نقده لمسرح شوقى الشعرى؟!

وإلى أى مدى يمكن أن تتوافق مفاهيم هؤلاء النقاد والفلاسفة مع فكرة المسرح الشعرى ونظريته؟![*]

---

[*] ولسوف نتناول هذه القضية فى الباب الأخير من هذا الكتاب تطبيقا على نص (مجنون ليلى).

المسرحية الشعرية بين الشعر والنثر
فى مستوياته الفصيحة والدارجة

يرى صاحب كتاب "نقد الشعر" أن:(1)

"الشعر محصور بالوزن محصور بالقافية، فالكلام يضيق على صاحبه، والنثر مطلق غير محصور، فهو يتسع لقائله"

وأرى أن الشاعر: هو من لا يضيق عليه الكلام المحصور بالوزن والقافية.

وأرى أن الشاعر المسرحى: هو من لا يضيق على شخصياته المسرحية الكلام المحصور بالوزن والقافية.

وهو كذلك من يتجاوز القافية وتكفيه التفعيلة فى وزن حوار شخصياته، وهو من لا يضيق عند الانتقال بانسيابية من الشعر إلىالنثر ومن الفصحى إلى العامية فى الحدث المسرحى الواحد إذا تحتم على الشخصية الدرامية أن تعبر بالشعر أو بالنثر عبر مستوياتهما الفصيحة أو الدارجة: وهناك أمثلة من تلك البراعة فى مسرح شكسبير وفى مسرحيات إليوت وفىمسرح صلاح عبد الصبور الذى زاوج بين الشعر والنثر فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) (2).

"**المرأة الأولى:** أهلا بكم- سيداتى سادتى فى مسرحنا، ونشكركم لتلبية دعوتنا، وإن كانت هذه الدعوة ليست خالصة. فنحن نعلم- أنكم أو معظمكم قد دفع ثمن تذكرته، وربما لم يفلت من هذا الأمر الثقيل سوى من له أصدقاء أو أقارب بين الممثلين أو موظفى المسرح أو موظفى المؤسسة أو الهيئة. وعلى كل حال؛ فهذا لا يقلل من حفاوتنا بهم".

"قروشكم لن تدخل جيوبنا، كما أننا سنتقاضى مرتباتنا سواء أجئتم أم لم تجيئوا... امتلأ مسرحنا أم كان مقفرا تتردد فيه بدلا من أنفاسكم أنفاس الأخشاب والحجارة"

---

(1) نسبه المحقق لقدامة بن جعفر، نقد الشعر- كتاب البيان، تحقيق د. طه حسين وعبد الحميد العبادى، القاهرة، ط. مصر ١٩٣٩ ص ٧٥.

(2) صلاح عبد الصبور، بعد ان يموت الملك،ط٢ ، بيروت،دار الشروق، ١٩٨٣م ، ص ٧-٨.

" والمؤلف والمخرج كما تعلمون يستأثران بثمرة نجاح العمل المسرحى، وينصب لهما النقاد- وهم أصدقاؤهما عادة- خيمة من الثناء... يقولون إن المؤلف قد تفوق على نفسه، وأن المخرج قد ألف عرضا مسرحيا باهرا، أو غير ذلك من العبارات الرنانة التى لا معنى لها، وينسى النقاد عادة جهد الممثلين الذين يقع على كاهلهم العبء الأكبر،وبخاصة الملك" لذلك فاسمحوا لنا أن نتحدث إليكم من حين لآخر وأن نذكركم بأنفسنا فى نهاية العرض"

إن هذا الخطاب المباشر، لا يقال شعرا ولا يجب لأنه حديث ترسل واحتجاج، وهو كلام يحتمل الصدق ويحتمل الكذب يفيد به القائل مستمعه بما لم يكن عنده به خبر، كما أنه يتضمن طلبا إذ يتمنى السماح لهن بالتحدث إلى المتفرجين، ويتضمن حججا ومبررات ، لذلك كله لا تكون اللغة سوى النثر.

فهو حديث يطابق ما قال به صاحب كتاب (نقد الشعر): "ليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة، أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا" .

وصلاح عبد الصبور فى افتتاحية مسرحيته تلك يوجه النقد لمهنه المسرح والجمهور وللنظام الفردى فى المجتمع وفى السياسة وفى الفنون وفى الحركة النقدية المريضة فهو ينقد ظاهرة الحكم الفردى وينقد المثقفين فى مصر الذين يتشدقون بأرسطو وهم لا يعرفون من كتبه إلا مجرد أشكالها؛ لذلك أعطى للمعانى الألفاظ التى تستحقها،أعطاها ما يليق بها من اللفظ، غير أنه عندما يحين وقت ظهور الملك مع تصاعد المؤثر الموسيقى الممهد للنقلة الملكية حيث نحن أمام الملك وجها لوجه فى قاعة العرش. يشير "إلى الأولى فى صف النساء، فتدب فيها الحركة فجأة وتتقدم إليه بخضوع" وهنا... يكون للألفاظ دور يليق بالشخصية فى ترفعها عن الخلق وفى انتشائها وزهوها وغزلها لذلك يأتى دور الشعر، حيث تشعر الشخصية من معانى القول وإصابة الوصف المعبر عن مشاعرها بما لا تشعر به غيرها:

الملك: كالكأس المقلوبة يتدور صدرك

المرأة : مولاى.. ائذن والمسه فى خلوه
يتصبب خمرا حتى تبتل أناملك الحلوه
أو يسعى مزهوا فى نغمة عينيك

حتى يندى فى زهرة شفتيك

الملك: يتثنى جسمك فى لين متكسر
ويجاوب أطرافى فى إيقاعات رخوه
كالحقل النائم فى دفء الصبح الشتوى الأشقر

المرأة: مولاى
أرسل أنفاسك فى جلدى كالريح المرحه
لتهز ثمارى، وتكومها ناضجة متفتحة بين يديك
ضع تحت ثيابى شمس الظهر بكفيك
يتخلع جسمى عندئذ، يترشف هذا الوهج المترف
وينام قريرا ممتنا بالفرحة
كالحقل النائم إعياء فى حمرة آصال السيف..

الملك: فخذاك عمودان يقودان إلى النبع المكنون
المستغرق فى سبحات تأمل ذاته
فى باطن مرآته[1].

وإذا كـان صلاح عبد الصبور فى مسرحيته (بعد أن يموت الملك) قد زاوج بين الشـعر والنـثر لخلـق مسـتو تغريـبى فإن الشعر والنثر عند مهدى بندق فى (ريم على الـدم) له مستويات فصيحة وعامية حيث يجعل من شخصيتى المؤلف والمتفرج وسيلة تغريبـية للتعلـيق عـلى الحـدث وخلـق مسـافة بـين الحـدث المسرحى والجمهور من ناحـية والتمثيل من ناحية أخرى، حيث يعبر بلغة الشعر عما فيه شعور وبلغة النثر عما فيه خطابه أو جدل واحتجاج:

" ريم : أنا فى الأرض لا أهل ولا وطن ولا جار
إذا استسلمت أو قامت تكسونى ثياب نسجها العار
فهل عبثت بى الأقدار باسمة فعاودنى من الكابوس تذكار
فها أنذى سأفعلها وثانية لتلعننى
تواريخ وأديان وأشعار

(1) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، ص ١٢-١٣

فهـذا الفعـل سـكينى ومطعنـتى وتجسـيدى وإعطـائى وهذا الفعل أمطـارى وأنهـارى ومسـغبتى وأصـدائى هـو الأحـراق والإطفـاء والكـبريت والـنار" (تخرج)[1] .

فهـذه الفقـرة الأخـيرة التىتتجسد فى مونولوج (ريم) تؤكد الطبيعة الوجودية للشخصية، لأنها تعتقد اعتقادا تاما بأن كل وجود هو وجود بالفعل بفعلها هـى بوصـفها الأنـا الإنسـانية، فهى الفاعل الوحيد فى الوجود المادى وتلك عقيدتها الـتى لا تحـيد عنها،حـتى لـو لعنـت على المستويات التاريخية والدينية والإعلامية (تواريـخ وأديـان وأشـعار) فهى لا تؤمن إلا بالفعل الإنسانى، ترفع شعار(أنا موجود إذا أنا أفعل) أو (أنا أفعل إذ أنا موجود)

غـير أن التعليق لا يـتم فـى وجـود الشخصـية، إنمـا بعد أن تدلى بموقفهـا القـاطع، والشخصية الوجودية ترتكز على موقف، فلا شخصية وجودية ولا فكـر وجـودى دون موقـف حـر نـابع مـن إرادة الشخصية نفسـها ومدعـم بمسؤولية الشخصية نفسها:

المؤلف: (داخلا) هى أيضا تمشى نحو الهاوية كما رسم لها
رغم تمردها الرافض لقوانين اللعبة"[2] .

إن (المؤلـف) مهـدى بـندق هـنا يـرى عكس الذى تراه الشخصية، فهـو يـرى أن ما تعتقده الشخصية وتؤمن به من أنها صاحبة الفعل الإنسانى النابع مـنها والمجسد لذاتهـا فـى جميع حالاتها فى الأخذ وفى العطاء إنما هو مرسوم لها ومقـدر، فالمؤلف فى تعليقه يكشف من منظور خارج ذات الشخصية نفسها، هو يقيم توجهـهـا وقولهـا يـنقد زعمهـا. فـى سـطرين شـعريين ويعـتذر بعدها عن تدخله فى الحدث :

لن أزعج أحدا بعد الآن بتعليقاتى
فالفعل القادم بعد قليل سيريكم
كيف يسير الإنسان على حد الموسى
مزهوا فى حمق إرادته الوهمية

---

(1) مهدى بندق، ريم على الدم، الإسكندرية، مطبعة الوادى- ١٩٨٠، ص ٧٣.

(2) المصدر السابق، نفسه، ص ٧٣

بينما الأحداث تسيره نحو مصير محتوم"[1].

إن المؤلف هنا فى تدخله ينقد زعمها بأن فعلها حر ويؤكد أن ما تفعله إنما هو مرسوم ومقدر سلفا. فالمؤلف هنا يتخذ موقفا مضادا لموقف الشخصية، وإذا كانت الشخصية وجودية النشأة والفكر- حسبما أرى- فإن تلك الصفة لا تتضح دون أن تقترن بنقيضها، ونقيضها هو موقف المؤلف- هنا-

التغريب وتغريب التغريب:

يعمد بندق إلى إبطال المضمون التغريبى الأول بمضمون تغريبى ثان حيث (ينهض أحد المتفرجين من الصالة ويتقدم نحو مقدمة المسرح فى عصبية):

"**المتفرج:** أستنى عندك. إحنا قاعدين من الصبح وساكتين عليك
وأنت نازل على الست دى مؤامرات ولؤم وشر، متصور إننا جايين
هنا نتفرج عليك وأنت بتجرب فينا وفيها؟! والمصيبة إنك
مش بتعلمنا حاجة.. يبقى إيه اللى بتعمله ده كله؟"

ويتحول الحوار فى هذا الموقف التغريبى إلى مناقشة وجدل بين المؤلف والمتفرج ينقد فيه المتفرج المؤلف، ينقد فكره المثالى الذى يرتكن إلىالغيب بوصفه المحرك والفاعل فى حركة الوجود والتاريخ ،وهو بذلك يظهر تبنيه لموقف (ريم الوجودى المادى) فالمتفرج ينقض خطاب المؤلف بما يمكن أن نطلق عليه منهجا تفكيكيا نقديا.

إن المتفرج يبطل بذلك مفعول الخطاب المشكك فى فكر الشخصية المحورية(ريم) فهذا ما فعلته تقنية التغريب هنا، فهى إطار لتأكيد الدور التنويرى حيث يترك الحكم للجمهور لينحاز للموقف الذى يقتنع به.

غير أن تحول الحوار عن خاصيته حيث من المفروض أن يعمل على تطوير الشخصية وتطوير الحدث، فإذا بالتقنية التغريبية: (تدخّل المؤلف) وقطعه لسير الحدث، مما يجمده مؤقتا لوقفة تعليمية تنويرية يكشف فيها الشاعر مهدى بندق عن الفرق بين توجهين فكريين: توجه حداثى تتوالد معه شخصية (ريم) توالدًا متجددا من موقف إلى موقف آخر فى إطار الحدث نفسه وتوجه ماضوى يتبناه

---

(1) نفسه ٧٣، ٧٤.

شخصية (المؤلف) التى تتدخل لتوقف هذا التوالد الحداثى لشخصية (ريم)، فإذا بنا نرى الحوار يتحول إلى النقاش والجدل، حيث يعجز المؤلف عن دفع اتهام (المتفرج) له ومبادلة المتفرج بالاتهام، دون ان ينفى عن نفسه ما اتهمه به (المتفرج):

"**المؤلف:** هل دفع بك المخرج لتخرب عملى؟

إنى أعرفه.. فلقد كان يريد النص بتلك اللغة العامية

وحين رفضت انسحب من العمل ليتركنى وحدى

لكنى سوف أتمم عملى حتى يبلغ غايته رغما عنه"

ولأن المؤلف هنا ما زال يستكمل عمله، فإنه أيضا شخصية حداثية فى مستهل الطريق (مشروع شخصية حداثية) لأن العمل مع أنه معروض على الجمهور إلا أنه يعترف بعدم اكتماله، يعترف بأنه لم يبلغ غايته، لم يتوقف عند معنى نهائى، هو شخصية فى طريقها إلى الحداثة دون أن تدرك.

إذن فالموقف تغريبى، وأداته قطع الحدث وتجميده وتوجيه الخطاب إلى الجمهور والدخول مع الجمهور فى نقاش بديلا عن الحوار، حيث تبادل الاتهامات بين المؤلف والمتفرج مع انحياز مهدى بندق الواضح نحو موقف(المتفرج) وذلك ما يؤكد التزامه كمؤلف بفكره السياسى، فمهدى بندق منحاز للجماهير، فذلك يتأكد فى الحوار النقاشى فى تقنية التغريب فىالخطاب المسرحى قوة حجة (المتفرج) وتفوقها على حجة (المؤلف) فشخصية المؤلف لا ترد عنها اتهام شخصية المتفرج التىتسعى إلىإبطال مفعول تشكيكه فى خطاب الشخصية المحورية(ريم) فالمؤلف يشكك فى معتقد ريم ولكن (المتفرج) وهو رمز للجماهير يبطل مفعول الخطاب التشكيكى الذى تعلق به شخصية (المؤلف) على ما تعتقده (ريم)

ومهدى بندق- هنا- يؤكد على عنصر المشاركة الواعية فى المسرح وتلك تقنية تغريبية ملحمية:

التقنيات الملحمية ودورها التغريبى:

يتلاعب مهدى بندق بالمستويات اللغوية بقصد إحداث تقنيات التغريب للكشف عن المسافة الفاصلة بين فكر الإنتلجنسيا وفكر الجماهير:

"**المتفرج:** مخرج إيه وغيره إيه؟ أنا متفرج عادى. وعاوز

أقول لك بقى أنا مش سلبى.. ومش جاى اتفرج على

جـريمة أنـت مدبـرها علشـان تثبـت إن مفـيش فـايدة فـى البـنى آدمين"[1].

وتـبرز التقنـية الملحمـية ايضـا فيالـبعد التعلـيمى ذلـك الذى يفهمه جمهور المسرح الملحمى :

"......... مفـروض أنـا آجـى المسرح علشان أتعلم حاجة استفيد بيها. بس دلوقت بقى واضح إن الحاجة دى مش عندك"[2].

كمـا تبرز تقنية التغريب فى التحول اللغوى من لغة الشعر إلى لغة النثر ومن الفصـحى إلى العامـية، الـتحول من المشاركة الشعورية إلىالمشاركة العقلية إذن فتقنية التغريـب حيـث تغـيير مسـتوى الحـوار ليصـبح نقاشا تتبادل فيه الاتهامات وحيث يسـتبدل الشـاعر التعـبيرات الشـعرية بتعبيرات نثرية، وتستحيل المشاركة الشعورية الـتى كـان يجسـدها التعـبير الشـعرى فـى الحوار إلى مشاركة إدراكية لا يصلح معها سوى التعبير النثرى بصفته وسيطا إتصاليا وليس وسيطا تعبيريا (وجدانيا) وتستحيل اللغـة الفصحى إلى لغة عامية غايتها توصيل معنى محدد وتحديد موقف فكرى شديد الوضوح والتحديد لتدخل اللغة بعد ذلك إلى عالم الفناء.

ويظهـر الموقـف التـنويرى الـذى رسمـه مهـدى بـندق لـيوقع بالمؤلف أمامنا متلبسـا بالممارسـات الفاشـية ممـا يسـلب مـنا تعاطفنا معه، بل يؤدى إلى نفورنا منه وانحـيازنا إلى موقف(المتفرج) الذى جاء إلى المسرح ليتعلم وليشارك مشاركة واعية ولا يكتفى بالفرجة النائمة:

"المؤلف: حسنا فلتثبت لى أنك تجرؤ أن تخرج من هذا المسرح

المتفرج: أنـا مـش خـارج.بـس حاسـكت، وحـاقول لـك رأيى فى كل اللى يحصل ده من حقى.

المولف: إنى أعرفك الآن فهيا ولتكشف وجهك

أنت إذن أحد الداعين إلى توظيف الفن

---

[1] مهدى بندق، ريم على الدم، نفسه ص ٧٤- ٧٥.

[2] نفسه.

كي يخدم أغراضا يمكن أن يخدمها الواعظ

أصحاب النظريات التعليمية

حسنا.. إني أنهي هذا الفصل الآن"[1].

ويكشف هذا التباين الحاد بين لغة المتفرج وهي لغة الجماهير ولغة المؤلف وهي لغة الانتلجنسيا حيث يستخدم المتفرج المستوى العامي للغة ويستمر في الحديث به في حين أن المؤلف يبدأ بلغة عامية وينتهي مع تراجع فكره ومنطقه أمام منطق ممثل الجماهير الشعبية الذي أراده المؤلف متفرجا سلبيا فكان متفرجا إيجابيا- متفرجا يتملك حسا طبقيا- ينتهي إلى التحدث إلى المتفرج بالفصحى مما يؤكد وعي المؤلف مهدي بندق بأدواته وتوظيفها توظيفا تغريبيا ليباعد بها بين فكرين: فكر الجماهير الشعبية ووضوح سلبها وثبات موقفها وفكر الانتلجنسيا وتذبذبها وتراجعها وعودتها إلى طبيعتها المتعالية بالفصحى والعامية تباعد بين الموقفين وذلك موقف تغريبي ينتهي بهزيمة الإنتلجنسيا وإعلانها لذلك على رؤوس الأشهاد حيث ينهي المناقشة من طرف واحد بما يؤكد فاشيتها. وتلك كلها أهداف ملحمية حققتها تقنيات التغريب في مستويات التعبير اللغوي وتنقلها المقصود بين الفصحى والعامية والشعر والنثر والحجة بالحجة ليكشف للجمهور ما يضعه في موقف مسؤول بوساطة ممثلها أو نائبها في ذلك الحدث المسرحي الذي يعرض على الجمهور ليتخذ الموقف الواجب عليه اتخاذه.

---

[1] مهدي بندق، نفسه، ص ٧٥.

الفصل الرابع
الحوار فى المسرحية الشعرية
بين دراميات المحاكاه وغنائيات الحكى

◻ الأميرة تنتظر . وحوار الصوت الواحد المحتمل حمله على صوتين:

عرفنا للشعر الغنائى خاصية انتقاله محمولا علىصوت واحد هو صوت الشاعر نفسه؛ يحكى بعض فعله فيما مضى؛ وبعض فعله فيما يستقدم من أمور.وعرفنا للشعر الدرامى خاصية انتقاله محمولا على صوت واحد هوصوت الشخصية خلال مناجاتها فى ظاهر الأمر، فى حين أنه محمول بوساطة صوتين متصارعين داخل الشخصية المناجية: صوت مشاعرها وصوت عقلها،وكذلك عرفنا للشعر الدرامى أيضا خاصية انتقاله محمولا على صوتين معبرين عن إرادتين متصارعتين لشخصيتين دراميتين فى حدث مسرحى فيما يعرف بالديالوج او الحديث الثنائى. وعرفنا للشعر الدرامى كذلك خاصية انتقاله محمولا على ثلاثة أصوات متصارعة فيما يعرف بالتريالوج، وعرفناه محمولا على مجموعة من الأصوات تعبيرا عن رأى عام فىمجتمع الحدث المسرحى وقد تميز فى جميع الأحوال بحالة الحضور تجسيدا لفعل حاضر حمله الشعر الدرامى إلى مشاعر متلقين. (متفرجين حاضرين) ومشاركة وجدانية فإدراكية للمعنى العام وللمعانىالجزئية التى حملتها إليهم الصور الشعرية المتضمنة فىالحوار الشعرى ومع أن الحوار الدرامى والمسرحى هو وسيلة شديدة الخصوصية بكل شخصية درامية ومسرحية، تعمل على خلق حالة اتصال وجدانى وإدراكى بين الشخصية وغيرها والمتفرج لتكشف له عما تعانيه وعن أساليب حياتها وحيلها فى سبيل تحقيق جوهر وجودها وتبرير ذلك الوجود وكيفية تحقيق جوهرها وما يعترض طريقها فى الوصول إلىأهدافها الرئيسية فى الحياة؛ إلا أن شعراءنا المسرحيين، لم يتيسر لهم تحقيق ذلك من خلال الحوار؛ إذ كثيرا ما تجد الحوار على هيئة قصيدة مطولة يعمل الشاعر علىتقطيع أوصالها وتوزيعها علىألسنه عدد من الشخصيات توزيعا شكليا؛ إنك لوقرأت الحوار الشعرى متصلا

متناسيا أسماء الشخصيات المدونة أمام فقراته وأوصاله المتفرقة لإعطاك الحوار بوساطة تلك القراءة أو التلقى موضوعا واحداولو أداه صوت ممثل واحد أوممثلة واحدة لما أحس المتلقى أنه أمام أكثر من صوت، ولنأخذ مثلا التقديمة الدرامية (المشهد الافتتاحى) لمسرحية (الأميرة تنتظر) للشاعر (صلاح عبد الصبور) [1] .

يستعجلنا الموت
لكنا نتشبث بحبال العيش المبتوته
ليس لنا أن نختار
ما قيل فقد قيل
نطقتنا الأيام، وألقتنا فى وجه الريح
فلنحرص ألا نتفرق أو نتوحد
حتى لا يذرونا الغد
وتلعقنا بين جدائلها أشجار السرو
خمسة عشر خريفا مذ حملتنا فى العربة
من بين حقائب ماضيها
خمسة عشرخريفا مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا هذاالوادى المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد
كتصاوير الرعب...
هل حملتنا قسرا
كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور
ولذلك أحببنا أن نصحبها
خدعتنا الأحلام
هى أيضا قد خدعت
ما الوقت الآن؟

---

(1) صلاح عبد الصبور الأميرة تنظر ، الطبعة الرابعة، بيروت،دار الشروق، ١٩٨٦-١٤٠٦ص ٥٠-١١ .

* عمدت لترك سطر بدون كتابة لأفصل بين مقطع كل وصيفة من الوصيفتين بديلا عن الإسم الذى وضعه المؤلف فى نصه أمام كل فقرة خص بها كل وصيفة منهما من حيث الشكل .

خمسة عشر ظلاما
هذا ميعاد مواجدنا الليلية
الجرح يريد السكين
نفس الترتيب؟
نفس الترتيب....
حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاما... نتبادل هذى الكلمات..
أعرف دورى
يا مفطورة....
حتى العصفورة
لا تملأ بهجة قلبه
رقة حوصلته
وأميرتنا،
ولتسعد بالأيام الحلوة
حتى تشرق شمس الأيام
الحلوة فى عينيها
وتزيد جمالا، إن كان تمام الحسن يزيد
تبغى أن تمزج جوهرها النورانى ببعض اللذات الأرضية
كأس نبيذ مثلا؟
وأفيضيه حتى نغمس فيه لقمه
وشواء؟
قدرا يشبع جوعة عصفور
أعددت لها بعض حكايات حلوة
المرأة والملاح العربيد
لايقرب زوجته إلا إن رقرقها بالماء؟
لا....لا.....!
الديك المسحور
يتحول عند الفجر أميرا مؤتلق التاج،

ويهبط كل مساء ليصوصو فى حضن الفلاحه....
والفلاح يغط بنومه
لا......لا.......
لن أكشف عن تحفى إلا بين يديها
ما الوقت الآن؟
سبعة عشر ظلاما
ما أسرع ما تتكاثف هذى الظلمات
تتدحرج فوق الوادى كالثوب الشفاف
توشك لا تلحظها العين
ما تلبث أن تتهاوى، تتكوم بعد قليل، تتصالب كالأحجار
إيه.... ما أثقلها فى قلبى الليلة...
ما هذا؟ أخرجت عن الدور؟
لم أخرج بعد،
وما فى وسعى أن أخرج
ما دمنا نحيا فى هذا الكوخ
إنا ننتظره
واثقة أن سيجئ؟
هذا ما نحيا له
وإذا لم يأت....؟
لا....لا.... لابد وأن يأتى"

القيمة الدرامية للقصيدة الافتتاحية :

مع أنى ضممت أوصال القصيدة بعضها بعضها وأهملت كتابة (الوصيفة الأولى) و (الوصيفة الثانية) وعمدت إلى ترك خط فاصل بين كل مقطع حوارى تعبيرا عن أن كل مقطع قد كان فى أصل نص صلاح عبد الصبور من حيث التخصيص الشكلى لا الخاصية الذاتية هو كلام خص به من حيث الشكل الوصيفة الأولى أو الوصيفة الثانية، إلا أن ذلك الجمع الشكلى لأوصال القصيدة لم يشر إلى نشوز فى

المعنى أو فى الحالة النفسية أو فى النسيج أو فى الأسلوب ولم أشعر ولا أظن من يقرأ القصيدة مجتمعه على نحو ما صنعت وبما يكره الشاعر صلاح عبد الصبور، سوف يحس أو يعى أن الحوار هنا فى المشهد الافتتاحى- فى حاجة إلى أكثر من صوت واحد ينقله أو أن هناك ضرورة تحتم حمل القصيدة (الحوار) على متن صوتين.

وهنا نكون قد وقفنا على طبيعة القيمة الدرامية فى هذه القصيدة الدرامية الافتتاحية، وهى تلك التى تتمثل فى تحديد طبيعة الحوار وهى طبيعة غنائية بالضرورة، درامية بالاحتمال وذلك للأسباب الآتية:

(وحدة الخصائص النفسية - وحدة الموقف - وحدة المعنى- وحدة السياق)

القيمة الفنية فى القصيدة الافتتاحية :

وإذا كانت القيمة الدرامية قائمة فى تلك القصيدة الافتتاحية لمسرحية (الأميرة تنتظر) على التوحيد الأدائى بالضرورة فى الخصائص المعنوية والسياقية والنفسية؛ على نحو ما بينا فإن القيمة الفنية فيها تقوم على التفرق أو التوزع على صوتين أدائيين احتمالا وذلك تحقيقا لعنصر الإمتاع والفرجة، فلئن توزعت فقرات القصيدة على صوتين (الوصيفة الأولى) و(الوصيفة الثانية) فيه تنويع أدائى يحقق عنصر الفرجة والإمتاع، ويحتمل أن يحقق عنصر الإقناع. فالإقناع بضرورة حمل الكلام على متن صوتى الوصيفتين غير متحقق لأن الكلمات والجمل فى القصيدة (الحوارية) ليست له خصوصية ذاتية فهو غير منتسب إلى شخصية محددة، إذ يمكن أن يحمله صوت الوصيفة الأولى منفردا كما يمكن أن يحمله صوت الوصفية الثانية منفردا، دون أن يلتفت أحد إلى حدوث ذلك؛ لأن البناء مشاع فى هذه الخطبة الشعرية فى مستهل ذلك النص المسرحى. إذن فالقيمة تكمن فى الإجابة عن السؤال الآتى: لماذا وزع الشاعر حوار الصوت الواحد فى خطبة المسرحية الشعرية على صوتين؟

والإجابة تتمثل فى تحقيق عنصر التنويع الذى يعد أحد أعمدة فنون الكتابة و التشكيل والأداء ارتكازا على قاعدة الاحتمال فى مقابل قاعدة الضرورة متى وجد لهما فى العمل الإبداعى (نصا أو فنا أدائيا أو تشكيليا) ضرورة.

الهدف من الشعر.... الهدف من المسرح

إذا كان الهدف من الشعر عند ابن رشد هو"ترويج المعنى المراد ان يقتنع به السامعون" عن طريق " تحقيق أقصى طاقة خيالية لدى المتلقى"[1]. فإنى أرى أن الهدف من المسرح أيضا هو ترويج المعنى الذى تريد كل شخصية مسرحية أن يقتنع به المتفرج وذلك عن طريق تحقيق أقصى إيهامية لدى المتلقى. فإذا كانت هذه الحوارية الشعرية التى صدّر بها صلاح عبد الصبور مسرحيته تلك قد قصد بها ترويج معنى أو موقف مضى وانقضى وترويج معنى أو موقف ترتب عليه، طلبا لكسب تأييد المتلقى لذلك المعنى الذى تروج له الشخصية حسبما رأت أو الشخصيتان حسبما جاء فى النص فما هى ضرورة كتابة هذا الموقف بالشعر؟! خاصة إذا لم يكن هدف الكاتب هنا هو تحقيق أقصى طاقة شعرية أو إيهامية لدى المتلقى، بل على العكس من ذلك تماما، إذ يتوسل بالسرد الشعرى وما تفرضه اللغة التقريرية من ضرورات الاتصال المعرفى والمعلوماتى، لا الاتصال الشعورى والوجدانى- مع اللجوء إلى الاتصال الشعورى على نحو من الاحتمال وليس على محمل من الضرورة- بل تحقيق أقصى طاقة إدراكية لدى المتلقى.

وإذا كان الشعر عند ابن سينا[2]. (———٤٢٨ هـ) هو " الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور من غير روية، أو فكر واختيار، وبالجملة: تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكرى" وهو ما يعنى عنده أن فن الشعر ذاتى التلقى،؟مثلما هو ذاتى الإصدار. والمعنى فيه منفصل عن الشكل؛ لأن الشعر بتلك الصفة التى حددها له ابن سينا لا يؤدى إلى فكر أو معنى- أو هكذا- يجب أن يكون فى نظره- وهو يؤكد ذلك الأمر عندما يحدد وظيفة اللغة فيه" إن لغة الشعر ليست للتفهيم، بل للتعجب" و التعجب هنا بمعنى الإبهار وبقدرته على إعجاب المتلقى للشعر وانفعاله به (انفعالا نفسيا غير فكرى) وهو هنا" يرسم حدود الفكرة الأولى لنشأة مذهب" الفن

---

(1) ابن رشد (الوليد- ٥٩٥ هـ) تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ١٩٦٧م - ص ٥٤٣- ٥٤٤.

(2) ابن سينا، الخطابة- من كتاب الشفاء- تحقيق محمد سالم، القاهرة، وزارة المعارف ١٩٥٤م. ص ٢٠٢.

للفن"[1] ، إلا أن ذلك الفهم لوظيفة الشعر ومعناه بعيد بلا شك عن روح المسرح سواء القائم على نظرية التطهير وإن كان منطلقه ذاتى ونفسى، إلا أنه تطهر من حالة أو فكرة أو معنى أو شعور(عاطفة)والعاطفة وإن كانت إحساسا ذاتيا إلا أن ظهورها غير متاح إلا من خلال سلوك، والسلوك أو العاطفة كلاهما يترجم إلى معنى أو فكرة عند الناظر أو المتلقى لأى منهما، فكل سلوك مدفوع برغبة أو باعث وما الرغبة أو الباعث سوى بلورة فكرية داخلية واعية أو لا شعورية لاحتياج صاحبها. إذن فالابتعاد عن المعنى أو الفكر فى الإبداع الشعرى ينفى عنه إنسانية إنتاجه أولا وينفى عنه النظام ثانيا لأن النظام هو إعمال عقلى قبل كل شئ، وليس هناك فن دون نظام حتى وإن بدا كذلك فإن لـه نظامه الخاص الذى ربما يكون قد ابتدعه الفنان الأديب أو الشاعر أو المبدع ابتداعا مخصوصا ومخلوقا خلقا جديدا مع العمل نفسه(موضوع الإبداع) فما الشكل وما النسق سوى النظام .

والتغيير الذى تؤدى إليه نظرية التغريب البريختية فى المسرح الملحمى منطلقه الوعى بالوسط الاجتماعى بوصفه المرجعية الأولى للفعل الفردى أو الذاتى على اعتبار ان الفرد جزء من الظرف الاجتماعى وتفاعلاته فلو تغير الظرف الاجتماعى يتغير سلوك الفرد دون شك،والتغيير والتغير لا يتحققان دون إدراك أطرافه واقتناعهم بقيمة الموجود وقيمه المأمول والمقدرة على تجاوز الموجود المعيش للوصول إلى المنشود والمأمول.وما يدرك ذلك التغير والتغيير بدون الفكر فكيف يتحقق التطهير فى المسرح الشعرى وكيف يتحقق التغيير عن طريقه إذا أخذنا برأى ابن سينا، بل كيف يتحقق ذلك عن طريق نص(الأميرة تنتظر) موضوع هذا المبحث، خاصة وأن بناءها يرتكز على ركائز متعددة من نظرية التغريب الملحمية– كما عرفها بريخت .

– كما رأينا فى الافتتاحية– القائمة على أسلوب (الحكى) التى تعيد به الوصيفتان ماضى الحدث أو الحكاية التى أدت إلى الحدث المعاد عرضه علينا فى المسرحية نفسها.

[1] علاء الدين رمضان السيد" البويطيقا" (فن صياغة اللغة الشعرية) مجلة علامات فى النقد، مج ٧ ج ٢٨- جدة، النادى الأدبى، صفر ١٤١٩ هـ، يونية ١٩٩٨ م، ص ٢٦٣.

إن الشعر- هنا- حوارية الوصيفتين (قصيدة الافتتاح) يتحرك فى إطار أسلوب السرد أو الحكى. فالوصيفة تصف واقع الحال أو تقرره وتبتعد على قدر الإمكان عن المجردات وتعنى بإبراز الجزئيات والتفصيلات الصغيرة التى تكشف عن الحركة المتفاعلة والصور،والمماثلات المتبادلة أو التى يحتمل تصور تبادلها بين الإنسان والطبيعة؛ بوصفه جزءا من الطبيعة (الكون نفسه)

وسواء أكتب الحوار الشعرى فى المسرحية ليقرر معنى ما أو حالة ما، أم كتب ليوحى بشئ ما أو إحساس ما، فإنه لابد وأن يترجم إلى معنى أو فكرة ينتجها متلقيها (الشخصيات المسرحية فى الحدث نفسه، والمتفرجين أيضا) وذلك شئ ضرورى حتى يتنامى الحدث وتنمو الشخصية من خلال ردود الأفعال وتحولها إلى أفعال تنتج عنها ردود أفعال فى دورة الاكتمال الصراعى للحدث بما يتناسب مع الاتجاه الفنى الذى يفرض نفسه على أسلوب الشاعر أو الكاتب المسرحى. وهذا ما يعبر عنه خير تعبير قول جورج لوكاتش (١٨٨٥- ١٩٧١م)G . Lukacs حول مستويات التعبير حيث يرى أنها: " تندرج من العادة أو الخطاب العرفى، ثم تبدأ فى التوجه نحو الجوهر من النثرية، ثم النثرية الفنية، فالخطابة ثم الشعرية، التى تعتبر أقرب نقاط الأداء الفنى للمضمون النفسى أو الأثر المكتنز الذى هو روح التجربة"[1] .

والمسرح فيه من النثر الفنى ومن الشعر التقريرى،وما يتطلبه الخطاب الدرامى للشخصية وفق ثقافتها ومستواها الفكرى ووسطها الاجتماعى والنفسى وما يلائمه من التعبير النثرى أو التعبير الشعرى الذى تسيطر عليه روح النثر أو روح التقرير أو روح الخطابة أو الغنائية (الانفعال الذاتى الذى يقصر نظرته لكل أمر من الأمور على ذاته أو يعكس نظرته الذاتية المحدودة على كل أمر يعرض له أو يعرض عليه) وذلك كله يبرز دون شك؛ فكر الشخصيات الدرامية وقيمها ويكشف لنا عن المعنى الذى يحركها. أما التعبير الشعرى أو الشعرية التى هى قمة التعبير وفق ترتيب لوكاتش لمستويات التعبير فى عبارته المستشهد بها- هنا- باعتبار أنه (أقرب

---

(١) جورج لوكاتش، ضرورة الفن، القاهرة، هيئة قصور الثقافة ١٩٩٨

مع أنه نفى عن لغة الشعر أن تكون مرجعية Referential . وهو ما يتوافق مع رأى ابن سينا

نقاط الأداء الفنى للمضمون النفسى أو الأثر المكتنز الذى هو روح التجربة(- حسب ما رأى لوكاتش، وحسبما رأى ريتشاردز : من أن (لغة الشعر انفعالية Emotive) وإذا كان التقرير لغة يستدعيها المضمون ويوظفها الفكر وتتوسل بها المعلومة، فإن الطريق الأسرع إلى وصلها والأعمق فى تأثيرها هو شعرية وسيطها اللغوى، وذلك ما يحتاجه المسرح بشكل عام، وما يحتمه المسرح الشعرى بشكل خاص. لأن المسرح فى اتجاهه الملحمى- وإن كتب بالشعر- لا يحتاج إلى (تحقيق أقصى خيالية لدى المتلقى) وإنما يحتاج إلى تحقيق أقصى طاقة إدراكية لدى المتلقى، بأقل أسلوب أو وسيلة أو إيهامية. ومسرحية (الأميرة تنتظر) فى مناطق متعددة من الحدث المعاد تصويره بأسلوب الحكى- تحقيقا لنظرية التغريب تعتمد على اللغة السردية التقريرية التى هى أقرب إلى نمطية لغة البرهان جنبا إلى جنب مع لغة الوجدان (الغنائية الذاتية) كمستويين مساعدين على الكشف عن الفكر والقيم إلى جانب لغة الشعر وهو أمر قريب من تقسيمات الفارابى للغة حيث قسمها إلى قسمين:

(**الأول** : اللغة النمطية؛ وهى لغة البرهان،أو العلم

الثانى: اللغة التجاوزية؛ وهى لغة الخطابة أولا، ثم الشعر فى مستوى تجاوزى أعمق) [1] .

إذن فإن اللغة فى المسرح الشعرى، هى مركب من اللغة القياسية- بتعبير موكاروفسكى- تلك التى غايتها التوصيل،واللغة الإيحائية التى غايتها التأثير Pathety[2] .

ومن المهم فى هذا الشأن التأكيد على أن الشعر عماده اللغة كما أن الموسيقى عمادها النغم والرسم عماده اللون، ولأن الشعر لغة واللغة تنتج المعنى، وبما أن الشعر لغة موزونة و الوزن قائم على إيقاعات موسيقية لذلك فإن نظم الشعر هو عملية تسلسل تركيبى لإمكانات لفظية وفق إيقاعات موسيقية معلومة ينتج عنه ظلال نفسية ودلالات وجدانية وتجسيد لأحاسيس إنسانية وكشف عن قيم جمالية وقيم

---

(1) أبو نصر الفارابى .(ـــ ٣٣٩) هـ الحروف، تحقيق محسن مهدى، بيروت،دار المشرق ١٩٦٩م. ص ٧٧

(2) Jan Mukarovsky: Standard Language and Poetic Language, A Prague Scholl Reader in Linguistics, Ed. Gaving Georgetown up Washington 1964 P.P 17-30

معنوية ودلالية نشأت بفعل ذلك التسلسل التركيبي للإمكانات اللفظية وللحالة النفسية للشاعر مفرقا نفسه على شخصياته لينشأ عن ذلك أثر انفعالي متباين من متلق إلى آخر، يدهش ما فيه من انحرافات لغوية وتشويهات في المألوف من الصور كل متلق له.

والمشكلة التي تواجه هذا البحث هي كيف وازن صلاح عبد الصبور بين اللغة النمطية القياسية واللغة الإيحائية التجاوزية في مسرحيته تلك؟ خاصة وأن إعادة تصوير الحدث تحقيقا لنظرية التغريب أو تأثرا بها يستدعي الحكي أسلوبا، والحكي قائم على السرد والسرد في الحوار المسرحي- شعرا كان أم نثرا- يستعان به كما يرى درايدن عندما يتحاشى الشاعر" تقديم الأحداث التي تتسم بالقسوة، فتبعث فينا النفور، أو تلك التي يستحيل وقوعها فلا يمكن تصديقها، أو هو يستطيع أن ينقلها إلى النظارة عن طريق السرد فحسب"[1] . كما أن هناك من" المشاهد التي يجب أن تسرد أيضا مشاهد الصخب والضوضاء،والمشاهد التي تجنبنا- حين نحذفها- التطويل في عرض الحبكة،وتمكننا من ضبط نسب الزمن،وهناك" المشاهد القبيحة التي لا تسر الناظرين.. فهذه جميعا يجب أن تتجنبها عيوننا" فأي موقف من هذه المواقف فرض على صلاح عبد الصبور توظيف السرد؟ وما مبرر وجود الشعر في الحدث المسرحي المعاد تجسيده بأسلوب الحكي؟

أولا : السرد وضرورته في (الأميرة تنتظر)

نجد عند الاستعانة بضوابط" درايدن" في اللجوء إلى السرد في المسرح أن توظيف صلاح عبد الصبور للسرد في افتتاحية مسرحيته كان لأنه قادر على " أن ينقلها إلى النظارة عن طريق السرد فحسب" ومن ناحية ثانية أن السرد تجنبا للتطويل في عرض الحبكة،وتمكنا من" ضبط نسب الزمن" من ناحية ثالثة.

وإذا كان (درايدن)[2] . قد أشاد بمهارة شعراء المسرح الفرنسي من الكلاسيكيين الجدد (كورني وراسين وموليير) إذ قصروا دور تولى " السرد" على

---

[1] جون درايدن (١٦٣١- ١٧٠٠م) مقال في الشعر المسرحي (درايدن والشعر المسرحي) د. مجدي وهبة، د. محمد عناني، القاهرة، الأنجلو المصرية ١٩٨٢ ص ٧٩

[2] درايدن، نفسه، ص ٧٥

" الذين يرتبطون على نحو ما بحبكة المسرحية الرئيسية " فإن صلاح عبد الصبور قد فعل ذلك، إذ أن الوصيفات الثلاث القائمات على سرد ما لزم سرده، أو ما رأى الشاعر ملاءمة سرده– مما لا يمتع عند تجسيده– مرتبطات بالحبكة.

إن السرد هنا فى هذه الافتتاحية يصور ما بعد الفعل وما قبل الفعل بصوت واحد ويحتمل توزيع السرد هنا على صوتين بقصد التنويع الأدائى– ليس إلا– ذلك أن تلقى السرد يكون عن طريق الأذن " وما يدخل عن طريق الأذن لا يثير الذهن بالحيوية التى يثيره بها مشهد يقدم أمام عيون النظارة الصادقة"[1] . ولأن السرد التمثيلى غير السرد التشكيلى يستقبل بالأذن والمسرح فن الفرجة بالمشاهدة والسماع فى آن واحد؛ فإن السرد الصوتى يناسب الدراما الإذاعية أكثر من مناسبته للمسرح، لذلك فحينما تكون هناك ضرورة لاستخدامه فى المسرح يجب أن يوظف فى أضيق الحدود، خاصة عند الحاجة الماسة إلى استخدام النوع الأول منه، ذلك يقصر– عند درايدن– على "سرد ما حدث قبل بداية المسرحية ليلقى ضوءا على سير الأحداث"[2] . مع الحذر من الإسهاب فى استخدامه ومراعاة توظيفه فى مواقف ملائمة له.

إن السرد فى افتتاحية (الأميرة تنتظر)من هذا النوع، بل إن السرد فى المسرحية كلها قائم على الحكى: سرد ماضى الحدث، سرد ما كان،وسرد قليل مما سيكون ،ذلك أن الحدث نفسه يعاد تصويره عن طريق لعبة التشخيص التى تمارسها الأميرة بمصاحبة أو بمساعدة وصيفاتها الثلاث؛ كلون من ألوان التسلى أو التوجع فى مازوكية غريبة تستعذب إيلام نفسها بنفسها. والقليل من السرد فى هذه المسرحية خصص لما يحدث بالفعل داخل نطاق الحدث، والذى يفترض أنه يحدث خلف الستار، ذلك الذى يرى درايدن أنه" أيسر وأجمل كثيرا من اللون الأول"[3] .

---

(1) هوراس، فن الشعر صـ٣ ترجمة د. لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م، ف. الثانى. الأبيات ١٨٠–١٨٧

(2) درايدن، نفسه، ص ٧٦.

(3) دريدان، نفسه، ص ٧٦.

المونولوج فى المسرحية الشعرية
بين الدرامية والغنائية

إذ كـان الشـعر مطالـبا بتبرير نفسه فى المسرحية–وفق ما رأى إليوت – فإن المونولـوج الشعرى والسرد الشعرى أول ما يكون مطالبا بهذا المطلب، ذلك أن كلاً من (المونولـوج) أو المـناجاة وكذلـك السـرد محمـول كلاهمـا عـلى صوت واحد هو صوت الشخصـية أو عـلى صـوت الـراوى أو الجوقـة ويصـور ما قبل الفعل او ما بعد الفعل الفـردى أو الجمـاعى أو الجمعـى، وكـل تصـوير للفعـل قـبل أن يقع أو بعد وقوعه، تغلفـه روح الغنائـية والخطابـية وهـى روح ألصق بالقصيدة الغنائية وبالقصة البطولية الملحمـية عـنها بـروح الدرامـا المسـرحية. ومـا لم يكـن وجودهـا فـى النص المسرحى الشـعرى مـبررا تـبريرا دراميا، فإنهـا تنفصـل عن نسيج النص المسرحى وتبتعد عن جوهـر الدرامـا، الـتى هـى فعـل ورد فعل بشريان حاضران متناميان فى حيز مكانى وزمانى،ومـا لغـة الشـعر أو لغـة النـثر فى النص المسرحى غير العبثى إلا أداة اتصال بـين المؤلـف وشخصـيات عملـه المسـرحى وبـين الشخصيات، بعضـها بعضا فى نصه وبـين إبداعـه وإبداع (الإخراج والأداء) – عرض المسرحية وجمهور متفرجيها وعرض المسرحية ونقاد ذلك العرض –.

والقضـية– هـنا– إلى أى مدى يبرر المونولوج فى مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى وجوده فى مسرحياته؟

موقع قصيدة" يوميات نبى مهزوم"[1]. فى الحدث المسرحى:

لا سـبيل أمامـنا لكـى نحدد موقع القصيدة من الحدث ومبرر وجودها سوى الاستشـهاد بالسـياق الـذى اتخذت فيه موضعا لها، هل هى جزء من ذلك السياق أم أنهـا خارجـه. وهـل وجودهـا فى السياق كان وجودا جبريا تفرضه الدراما أم وجودا اختـياريا، هـل لهـا ضـرورة درامـية فـى السـياق أم أن وجودهـا كـان عـلى سـبيل الاحتمال:

(١) صلاح عبد الصبور، ليلى والمجنون ط# بيروت، دار الشروق، ١٩٨٦م – ١٤٠٦هـ

"زياد: آه قلبى الليلة مثقل
والخمرة تلسعه كاليود على الجرح
أستأذنكم أن أمضى
فسأصبح أثقل ظلا بعد قليل

سعيد: ولم..؟

زياد: لا أقدر أن أنسى

حسان: تنسى ماذا؟

زياد: ما أبغى أن أنساه

سعيد: هل لك غرفة تذكارات سوداء..؟

زياد: فتحت تستقبل أسود تذكاراتى الليلة

سعيد: ما القصة أزياد؟

زياد: لا شئ
قل شعرا أسعيد

- لقد أحسن الشاعر اختيار موضع القصيدة فى الحدث فالمشهد عبارة عن مقهى أو حانة رخيصة يجلس فيها (سعيد وزياد وحسان) فى دورة احتساء الخمور (الويسكى)
- زياد يبدأ الحديث عن سأمه ومحاولة الاستئذان ثم محاولاته نسيان شئ يريد ان ينساه.
- وبعدها يقفز صلاح عبد الصبور (الكاتب المسرحى) - هنا من مشكلة (زياد) إلى قصيدة سعيد بناء على طلب زياد لسماعها.
- ينسى زياد مشكلته مع ما يريد أن ينساه أو هو حاول أن ينسى باستثارة سعيد ليقول قصيدته وينخرط فى الحديث عن القصيدة.

عناصر بناء المشهد

ودور قصيدة سعيد فى البناء الدرامى للمشهد:

بناء المشهد: قائم على أزمة زياد الناتجة عن معرفة زياد بخيانة حسام وتوليدها لأزمة حسان وسعيد بسبب خيانة حسام وتولد رد الفعل عند حسان ذلك الذى يتمثل فى تفكير حسان فى قتل حسام .

وللكشف عن مدى ترابط تلك القصيدة المونولوج وتضفيرها فى نسيج الحدث لزم الوقوف على ما يأتى :

- التيار النفسى فى بنية الموقف أو الحدث.
- التيار المعلوماتى ودوره فى تفجير الموقف النفسى والفكرى فى الحدث نفسه.
- التهيئة المكانية ودورها فى مصداقية الفعل ورده فى الحدث
- التيار المعرفى ودور التقنع فى نقل تيار الوعى وفق أسلوبا الدراما
- المفارقة الدرامية فى عرض تيار الوعى فى حالة سكر وغياب مقصود عن الوعى
- علاقة القصيدة بالبناء الدرامى للحدث يستدعى النظر فى بناء القصيدة وفى مدى تضفيرها فى نسيج البناء الدرامى للحدث نفسه.

(بناء القصيدة)

- تتكون من خمسة مقاطع كل مقطع يتعرض ليومية من يوميات سعيد.
- عباراتها تتميز بالقصر– اختفاء القافية واعتمادها على تفعيلة تقترب بها من أسلوب النثر .

مدخل خاص حول القصيدة :

الدراما تعنى الفعل والشخصية الدرامية تعنى الشخصية التى تؤدى الفعل، وهنا نتوقف عند بداية القصيدة .

يخبرنا سعيد بأنه سوف يلقى آخر أشعاره والتساؤل هنا ما هو الفعل الناتج عن تلك القصيدة وما تأثيره على الشخصيات . إن كانت القصيدة سوف تقوم بعمل تغيير ما داخل زياد الذى كاد أن يبوح بما ينبغى ان ينساه فقد قامت بأداء فعل وإن كانت سوف تدفع حسان بأداء فعل فهى أيضا قامت بأداء فعل.

وإن كانت سوف تغير ما بداخل سعيد فهى أيضا قامت بأداء فعل ولكن القصيدة هى لحظة ينعى فيها الشاعر – المؤلف – متقنعا خلف سعيد هذا الجيل المهزوم الهرم الذى لا يفعل شيئا سوى أن ينتظر القادم ينتظر المخلص .

وهنا يعبر المؤلف عن رأيه مباشرة للجمهور ويستخلص مغزى المسرحية وهنا تسقط خيوط الاتصال بين الشخصيات حيث يفقد الحوار القدرة على دفع الحدث للنمو ولكن يقوم بعملية تطور خاصة بالمتلقى ويدفعه إلى الإيمان بتلك القضية التى

يحملها سعيد وعندما يكون الحوار أو المونولوج المسرحى موجها للجمهور لا الشخصيات يصبح دخيلا على العمل الفنى فمن المفروض فى الحوار إنه من داخل الشخصية ذاتها ليكشف عنها ويحمل خصائصها ونسبتها إلى شخصية سعيد ذلك البطل المتمرد على نظام الأسرة والنظام الاجتماعى بأسره لأن سعيد ضحية لهذا النظام وهو أيضا بمثابة الاستثناء فى الأبطال فى نشأته الأولى فإنه يقدم لنا شخصية ضعيفة غير قادرة على التأثير أو الفعل الايجابى الذى يسهم فى تغيير صورة الحياة إلى الأفضل فتظل صورته ضعيفة مهتزة ويكون أقرب إلى الشاعر الحالم الذى لا يفعل شيئا أكثر من الحلم وانتظار مستقبل لا يتحقق وهنا تظهر مقدرة صلاح عبد الصبور فى ربط تركيبة القصيدة مع تركيبة الشخصية على الرغم من أن القصيدة دخيلة على المشهد حيث إنها إن حذفت لا تحدث تأثيرا فى حركة الحدث داخل المشهد المسرحى.

وتتجلى الدلالة التى تلح على صلاح عبد الصبور فى تكملة هذه القصيدة فى المشهد الأخير حيث يدخلها فى نسيج النص المسرحى على الرغم من ان القصيدة خارجة عن أحداث النص وفى ذلك مباشرة تكشف ربما عن الفساد السياسى والاجتماعى الذى قتل قيم الحب النقى .

الإستخلاص :

إن العلاقة بين العالم المتخيل والعالم الواقعى هى العلاقة التى يفرضها العصر وأهله بتداخلها بين طريقة الاستقبال الذهنى والانفعالى. والفعل الدرامى هو فعل دائم التغير. إنه الفعل الديناميكى يدفع الأحداث المسرحية للأمام من البداية للنهاية ويتجسد ذلك عبر سلسلة من المواقف واللحظات الدرامية المتتابعة والمتصاعدة التى يضعها لنا المؤلف والتى يخلقها حسب فكره وتصوره لشخصياته الدرامية وحسب مفهومه لطبيعة الصراع الدرامى وفلسفته . وفى قصيدة سعيد نجد أن صلاح عبد الصبور قام بزرع القصيدة فى جسد البناء الدرامى للنص فى محاولة للوصول للهدف المنشود الذى تسعى إليه الشخصية وعلى الرغم من تناقض القصيدة داخل النص مع حتمية الفعل الدرامى، لكن الشاعر قد تحايل على نسيج النص ببراعة.

الباب الرابع

الثقافة التراثية والثقافة الحداثية
بين الدراما الشعرية والدراما الغنائية

الفصل الأول
المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية
فى مسرح نجيب سرور

من البداهة ونحن نتعرض لتأثر كاتب مسرحى وشاعر بعناصر فن آخر غير المسرح وليكن الاتفاق والاختلاف بين هذا العنصر، والذى هو أصل فى الفن الآخر. ونقصد به القصيدة العربية القديمة – مثلا – "أن نوجز أهم أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف بين المقدمة الطللية فى القصيدة العربية القديمة وعنصر مسرحى هو أصل فى الكتابة المسرحية القديمة– والحديثة غالبا ونقصد به التقديمة الدرامية.

خاصة وأن صياغة البنية الأسلوبية فى القصيدة العربية القديمة قد تأسست على بداية ووسط ونهاية إذ يستهلها الشاعر بالبكائية على الطلل بعد الرحيل الفجائى للحبيبة ويثنى بوصف الرحلة ووسيلة الارتحال (الناقة أو الفرس وفق حالته الاجتماعية) وينتهى بالفخر أو بالمديح (حسب حالته الاجتماعية ونسبه العائلى) كما أن صياغة البنية الدرامية الأسلوبية فى المسرحية التقليدية سواء صيغت شعرًا أم صيغت نثرًا تأسست على ذات النسق (البداية – الوسط – النهاية).

ولأن بعض المسرحيات قد تأثرت فى تقديمتها بنسق المقدمة الطللية فيما أبدع الشاعر الدرامى المصرى نجيب سرور لذا عقد هذا الفصل لدراسة صحة ذلك الفرض .

وأعتقد أنه يجوز لى أن أصوغ هذه الوجوه داخل جدول يتقابل فيه الطرفان

المقدمة الطللية	التقديمة الدرامية
مرتبطة بالماضي- ماض حدث للشاعر أي جزء من الحدث الذى هو دافع للتعبير بها.	مرتبطة بالمغزى العام للمسرحية
مرتبطة بمكان معين ربط بين الشاعر ومحبوبته الحقيقية أو المتخيلة[١] .	مرتبطة بكل الشخوص الرئيسية فى النص المسرحى فى وحدة مكانية أو متعددة .
مرتبطة بالشاعر نفسه[٢] . [٣] .	مرتبطة بماض شديد التكثيف للمسرحية
هى إعلان عن نهاية قصة حب[٤] .	بداية الأحداث أو تمهيد لها.
هى بمثابة وقفة وداع أو هى نقطة انطلاق من الماضى ثم الحاضر إلى المستقبل[٦] . [٧] .	صوت فردى أو جماعى يصور الفعل[٥] . عن طريق الراوى أو الكورس بلغة السرد وتكشف عن مقولتها الأساسية.
هى وقفة تخلص بكائية قبل اتخاذ القرار[٨] . [٩] بالرحيل عن المكان .	مدخل إلى التفاعل الصراعى المتنامى بين أصوات متعددة.
هى صوت فردى يصور ما قبل أو ما بعد[١٠] الرحيل .	قد تحمل على صوت الشخصية المحورية أو على أصوات جماعية (الكورس) يشخص جذر الحدث ووجهته

---

(١) يا دراميّة" بالعلياء والسند" للنابغة الذبيانى
(٢) بانت سعاد فقلبى اليوم متبول " لزهير بن كعب فى مدح النبى- ديوانه ص ٩١.
(٣) ما لنا كلنا جو يا رسول أنا أهوى وقلبك المتبول " ديوان المتنبى"
(٤) وقفت أسألها وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها " لبيد بن ربيعة"
(٥) مسرحيات : ميديا ليوربيديس، برلمان لأريستوفانيس ، أنتيجون لسوفوكليس أنتيجون لجان أنوى، ألكترا ليوربيدس.
(٦) تمتع من شيم عرار نجد فما بعد العشية من عرار
- عن الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى.
(٧) عوجوا فحييوا " للنابغة الذبيانى- ديوانه- ص ٤٨.
(٨) ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل "معلقة الأعشى"
(٩) أولم تكن تدرى نوار بأننى وصال عقد حبائل جذامها " لبيد بن ربيعة"
(١٠) قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل " امرؤ القيس"

بين المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية :

لا شك أن المقدمة والتقديمة شكلان من أشكال الفن الأدبى والشعرى والفنى يخضع كل منها لقواعد وأعراف فيها صفة ثابتة- نوعا ما- كما أنها قابلة للتغير الجزئى تبعا لمؤثرات بيئية، وذاتية متعددة.

يقول د. محمد مصطفى هداره: " الشعر فى كل أمة خاضع لتطور حياتها فى النواحى السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية"[1] .

وكثيرا ما تتداخل عناصر شكل فنى مع عناصر شكل فنى آخر،فقد تختلط بعض عناصر الملحمة مع عناصر النص المسرحى، وقد يختلط السرد بالحوار وقد تختلط الغنائية بالدرامية وهكذا. ذلك لأن كثيرا من عناصر الفن تشكل العامل المشترك بين الفنون جميعها كالتكرار والتنويع والإيقاع و التوازى و التضاد والتقابل والتقديم والتأخير و التوكيد والإهمال أو التظليل.. والاستعارة والكناية والجمالية .. الخ.

والمقدمة أو التقديمة هى الاستهلال الذى يفتتح به العمل الفنى أو الأدبى حتى وإن اختلف فى القصيدة عنه فى المسرحية أو فى الرواية أو فى السيمفونية أو اللحن الموسيقى والأغنية.

ومهما اختلفت تسميته (المقدمة- التقديمة- الافتتاحية- الاستهلال- المطلع- المذهب) إلا أن الهدف الأول من الإستهلال هو جذب انتباه المتلقى، وإن تفرعت الأهداف واختلفت من حيث تحقيقها لأغراض لها علاقة بمضمون المصنف الفنى أو الأدبى الذى تصدرته.

يقول القاضى الجرجانى: " الشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الاستهلال والتخلص فإنها المواقف التى تستعطف أسماع الحضور وتستميلها إلى الإصغاء"[2] . ويسبق ابن قتيبة القدماء ليرى" أن الشعراء إنما تشبثوا بالمقدمات وحافظوا عليها

---

(1) د/ محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى- مكتبة الدراسات الأدبية (٢٩) دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ص ٢٣، ص ٣٧٢.

(2) القاضى عبد العزيز الجرجانى (ـــــ٣٩٢ هـ) الوساطة بين المتنبى وخصومه ط. ٣- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى القاهرة ط. دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٥١ ص ٤٧.

لأنهم كانوا يبتغون بها تهيئة السامعين وجذب انتباهم لكى يصلوا إلى الموضوعات الأساسية لقصائدهم"[1] .

ويتبعه النقاد القدامى فى هذا الرأى حيث يرى أبو هلال العسكرى أنه" إذا كان الابتداء حسنا بديعا ومليحا وشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجئ بعده من كلام "[2] . ويرى ابن رشيق[3] . أن" للشعراء مذاهب فى افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما فى الطبع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، إن ذلك استدراج لما بعده"

ومن قبله يرى الثعالبى ضرورة أن يكون المطلع حسنا ولفظه عذبا، ومعناه جيدا وفيه براعة" لأنه أول ما يقرع الأذن ويصافح الذهن، فإذا كان جماله على الضد مجه السمع وزجه القلب ونبت عنه النفس"[4] .

ويحدد ابن الأثير طبيعة مادة المقدمة إذ يقول:" إنما خصت الإبتداءات بالاختيار لأنه أول ما يقرع السمع من الكلام؛ فالبداية تنبنى على الاختيار اختيار مادة الكلام. وهذا هو العمود الفقرى لكل فرع من فروع الفن أو الأدب ثم يحدد ابن الأثير طبيعة الشكل فى المقدمة بقوله فى العبارة نفسها:" فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده، توفرت فيه الدواعى إلى استماعه فالمادة تختار لتشكل تشكيلا لائقا بالمعنى بحيث لا يكون هناك فاصل بينهما كان ذلك سببا فى الإقبال على سماعه. ويحدد ابن الأثير فى نهاية عبارته طبيعة التعبير فى المقدمة:" وكان سببا للتطلع نحوه والإصغاء إليه"[5] . فالإصغاء مرحلة أعلى من مرحلة الاستماع لأن فيه استغراق فى التلقى بالسماع والاستغراق دليل التأثر والتطلع إلى الاستغراق فيما يؤثر فينا مرجعه قوة المؤثر أى قوة التعبير.

---

(1) ابن قتية (أبو محمد بن عبد الله بن مسلم)-(___ ٣٧٦ هـ) الشعر والشعراء ج ١. بيروت ١٩٦٤ ص ٢٠.

(2) العسكرى (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)- (___٣٩٥هـ) كتاب الصناعتين- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى القاهرة ط. دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٢م، ص ٤٣٧.

(3) ابن رشيق (ابو علي الحسن بن رشيق القيروانى) (___٤٥٦ هـ) العمدة فى محاسن الشعر وأدبه- تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد. ط مطبعة السعادة بمصر (٢) سنة ١٩٥٥م- ج١ ص ٣٢٥.

(4) الثعالبى (ابو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (___٤٢٩ هـ) يتيمة الدهر- تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد- مكتبة الخانجى بمصر ط- ٣ سنة ١٩٥٦ م مج ١،

(5) ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد (___٦٣٧ هـ) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر- تحقيق د/ أحمد الحوفى ود / بدوى طبانه- القاهرة مكتبة نهضة مصر سنة ١٩٦٢- ٩٨/٣.

ولا يختلف الباحثون حول هذه المفاهيم التى حددها القدماء لبيان طبيعة المطلع فى القصيدة العربية.

فهذا يوسف خليف يذهب إلى أن المقدمة الطللية هى (القسم الذاتى فى القصيدة) [1] .– [2] . كما يناقش هذه الظاهرة كل من الأساتذة عز الدين إسماعيل [3] حسين عطوان الذى يرى "أنهم تطوروا بها وعدلوا فيها وأضافوا إليها ما تلاءم مع حياتهم وبيئتهم، إذ غيروا فى كثير من تقاليد المقدمة الطللية وحذفوا فى الغالب غير قليل من عناصرها البدوية، كما وصفوا ارتحالهم فى السفن، واخترعوا أشكالا جديدة فى المقدمات أشهرها المقدمة الخمرية، ومقدمة وصف مظاهر الطبيعة، ومقدمة الشكاية من الدهر"

وبعد فإن بعض المبدعين المصريين فى مجال المسرح قد تأثروا بظاهرة المقدمة الطللية فظهرت فى عدد من أعمالهم المسرحية، ومنهم نجيب سرور.

وقد تأثر الزعيم مصطفى كامل فى المسرحية الوحيدة التى كتبها وحققها خيرى شلبى ونشرتها هيئة الكتاب بالمقدمة الطللية فظهرت فى مقدمة مسرحية (فتح الأندلس) وهذه الدراسة تأصل هذه النظرة بعد تحليلها على النصوص التى كتبها نجيب سرور وظهرت فيها بوادر هذه الظاهرة الفنية.

ومن البداهة ان يستوقفنا، ونحن نطالع (تقديمة درامية) فى نص مسرحى ميلها الشديد نحو الارتباط بحبيب أو حبيبة والوقوف البكائى، وداعا ثم انطلاقا من الماضى أو هو محاولة للانطلاق نحو الحاضر، وذلك لغرابة عنصر فنى فيها من الأصل المرعى لكتابة التقديمة الدرامية، أو الشكل المعلوم لكتابتها وفق الأصول المعروفة.

ووقوفنا ذاك لتحليل الظاهرة الفنية موضع الغرابة والدهشة، وتقويم دورها فى العمل الفنى، ومن ثم الحكم على العمل الفنى كله فعند تحليلنا لافتتاحية مسرحية ما، واكتشافنا لخصائص مغايرة للطبيعة الدرامية ومؤاخية للطبيعة الغزلية

---

(1) د. يوسف خليف–"مقدمة القصيدة الجاهلية" (مجلة المجلة) المصرية– العدد ٩٨ السنة التاسعة فبراير ١٩٦٥ ص ١٦– ص ٢٢

(2) أنظر أيضا د. يوسف خليف " مطالع الكافوريات" (المجلة) العدد ١٦ لسنة ١٩٥٨ ص ٨٥– ٩٦.

(3) أنظر د. عز الدين إسماعيل "النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية فى ضوء التفسير النفسى" مجلة الشعر المصرية) العدد ٢ السنة الأولى– فبراير ١٩٦٤ م ص ٢– ١٤

أو الغنائية- مثلا- فإننا نضع أيدينا على موطن التأثر،ومن ثم نسعى لاكتشاف أسبابه الذاتية والموضوعية،مدعمين بالمصادر الضرورية و المراجع الكافية،وصولا إلى البرهان على صحة الفرض الذى وضعناه تبريرا نظريا لوقفتنا المندهشة بازاء العنصر الفنى الغريب- أو الذى نراه كذلك- والذى لو تكرر أو اكتشف تكراره فى أكثر من إنتاج فنى للكاتب نفسه أو لغيره، لأصبح يشكل ظاهرة يتحدد بها الإنتاج كله لكاتب ما أو لفترة ما صبغت أدبائها بطابع معين.

ففى إطار الدعوة لشكل عربى للدراما المسرحية على أثر كتابات (يوسف إدريس) [١] . ومن قبله أو بعده (توفيق الحكيم) وشوقى عبد الحكيم وأحمد بهجت [٢] . ظهر اتجاه عام بين الأدباء العرب وكتاب المسرح وفنانيه على وجه الخصوص يدعو للبحث عن مسرح عربى، وقد ظهرت كتابات مسرحية تتضمن تطبيقا لهذه الدعوة وسواء أكانت هذه الكتابات نوعا من الاستجابة العملية لهذه الدعوة المتكررة أم كانت نتيجة للتفاعل الثقافى بين محصلة ثقافية غربية ومحصلة ثقافية شرقية عند بعض المبدعين ومنهم كاتبنا نجيب سرور الذى يرى فى كتابه (هكذا قال جحا) [٣] . ردًا على ما نشر حول البحث عن شكل محلى للمسرح المصرى فى مجلة المسرح والسينما ومن قبل ذلك فيما كتبه يوسف إدريس حيث يقول نجيب سرور "لا اعتراض لجحا على أن يدور هذا النقاش أو الجدل حول قضية المسرح نشأته ونموه وتطوره واضمحلاله وازدهاره إلخ.

ولكن كل اعتراض جحا أن تتكرر نفس الكلمات والحروف وأن تصبح المسألة مجرد عملية اجترار يتلذذ بها البعض ويضيق بها البعض الآخر وأن يظل الحوار كل مرة دائرا فى نطاق حركة محلك سر أو دورة الملاريا الفكرية والشعورية النقدية والصحافية ويسأل جحا نفسه كما يسأل القراء: ما وجه العار فى أن نستعير القالب المسرحى وفى أن ننشئ على أسسه ونضع فى قالبه مسرحنا المحلى الخاص؟".

---

(١) الدعوة نحو مسرح مصرى فى عدة مقالات له فى مجلة الكاتب المصرية

(٢) الدعوة لمسرح الفلاحين فى مقالات بجريدة الجمهورية وغيرها

(٣) نجيب سرور- هكذا قال جحا- القاهرة ١٩٧٧- دار الثقافة الجديدة- م ص ١٠

ولسوف نعرض فى بحثنا هذا مدى تأثر بعض نصوصه المسرحية بشكل القصيدة العربية القديمة وغرضها أيضا. فإذا كانت القصيدة العربية القديمة قد تحددت من حيث الشكل فى ثلاثة أقسام رئيسية هى:

(المقدمة الغزلية- الوصف- الغرض-: مدح أو فخر أو هجاء أو رثاء) فإن ذلك ما يفترض هذا البحث وجوده فى مسرحيات نجيب سرور (ياسين وبهية) [1]. (ومنين أجيب ناس) [2]. و(قولوا لعين الشمس) [3]. و(آه يا ليل يا قمر) [4]. و(الحكم قبل المداولة) [5].

وهذا البحث يفترض أيضا تأثر نجيب سرور بما هو معروف فى الكتابات القديمة بـ (خطبة الكتاب) حيث أعتاد الكتاب القدامى تصدير كتبهم بمدخل موجز يعرض لطبيعة ما يحويه الكتاب، والأساس النظرى الذى انبنى عليه مضمونه، وحتمية تقسيمه على النحو الذى حصله عليه. وهذا ثابت فى مسرحياته المشار إليها.

ونجيب سرور يمتلك ثقافة تراثية عربية كبيرة كما أنه يمتلك ناصية الكتابة الدرامية وفق النسق الأوربى حيث تمثل فلسفة المسرح الغربى ونظرياته الدرامية المختلفة بدءا من أرسطو وكتاباته عن نظرية الدراما[6] وما عارضها من نظريات.

وانتهاء ببرتولت برشت[7]. وكتاباته عن نظرية المسرح الملحمى. ونحن إذ نعرض لهذا الغرض الذى برز لنا نتيجة للقراءات التحليلية لدرس النص المسرحى العربى والمصرى ننهض فى هذا البحث ونحاول ذلك من خلال عرض تحليلى نقدى لمقدمات تلك المسرحيات مع التركيز على تحليل مسرحية" منين أجيب ناس" ونقدها استنادا إلى الخطوات الآتية:

---

(1) نجيب سرور، ياسين وبهية رواية شعرية" سلسلة المسرحية" ع الخامس- يوليو ١٩٦٥، تصدر عن مجلة المسرح طبع مؤسسة الأهرام بالقاهرة ص ٨.

(2) نجيب سرور- منين أجيب ناس، القاهرة دار الثقافة الجديدة ١٩٨٤م.

(3) نجيب سرور، قولوا لعين الشمس، القاهرة مكتبة مدبولى -د /ت

(4) نجيب سرور، آه يا ليل يا قمر، سلسلة مسرحيالعربية العدد ٦ القاهرة المؤسسة المصرية العامة دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - ١٩٨٥م.

(5) نجيب سرور نجيب سرور- الحكم قبل المداولة، القاهرة، دار ألف للنشر- ١٩٨٥م.

(6) أرسطو، فن الشعر- ترجمة وتقديم وتعليق دكتور إبراهيم حمادة- القاهرة الأنجلو المصرية.

(7) برتولد برشت: نظرية المسرح الملحمى- ترجمة دكتور جميل نصيف بيروت عالم المعرفة-د /ت.

- تمهيد حول المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية.
- المقدمات الافتتاحية فى مسرح نجيب سرور.
- تحليل وتعليق على مسرحية منين أجيب ناس.
- ملاحظات على المقدمة المقروءة (خطبة المسرحية أو التقديمة الدرامية- حركة أولى).
- المقدمة الطللية فى المسرحية- حركة ثانية.
- أدوات الشاعر اللغوية والفنية(المجاز والإيجاز الدرامى- الأمثال والحكم الشعبية والألفاظ الدارجة.
- البداية الدرامية (بداية الرحلة الدرامية فى المسرحية).
- غرض الكاتب فى مسرحيته.
- الخلاصة.

المقدمات الافتتاحية فى مسرح نجيب سرور :

إذا نظرنا فى بعض مقدمات مسرحيات نجيب سرور بدءا من مسرحيته الأولى (ياسين وبهية) نجدها قائمة على صوت فردى إذ فيها تصوير لما بعد الفعل بصوت الشاعر نفسه بصفته الراوى للمسرحية (برولوج):

أقص عن بهوت
أقص عن ياسين: عن بهية
حكاية لم يروها أحد
حكاية أود أن تعيش للأبد
يا ليتنى هومير
أو ليتنى فرجيل
أو ليت لى قيثار دانتى
أو يراع شكسبير
أو فارس الفرسان بايرون
لكى أقص عن بهوت[1].

---

[1] نجيب سرور، نفسه، ص ٨

فالقاص هو الشاعر نفسه ،والقص هنا تصوير لفعل مضى، تصوير لما بعد الفعل. وهو يمثل وقفة شعورية ذاتية. والمقدمة هنا مرتبطة بقصة انتهت . هى تعبير عن نهاية قصة. من هنا نعتبرها مقدمة غنائية وفيها وقفة شعورية وذاتية. والمقدمة هنا مرتبطة بقصة انتهت. فى تعبير عن نهاية قصة من هنا نعتبرها مقدمة غنائية وفيها وقفة تخلّص بكائية:

" لكى أقص عن ياسين.. عن بهية
لكننى من الشموس كالشهاب
أجود باللهيب لحظة وانطفئ[1].

فهى إذا انفعالة شاعر لا كاتب مسرحية. انفعالة خاصة بمكان محدد وهو (بهوت) بلده أو الشبيهة ببلده (إخطاب) وبشخص محبوب لديه قد فقدته القرية، شخص مثال يحتذى به ولكنه رحل أو قتل.

وربما وضح ذلك قول نجيب سرور نفسه عن مسرحيته الأولى "ياسين وبهية"[2]. "لم تكن مسرحية وإنما كانت" رواية شعرية" رواية مسرح؛ تطوع للمسرح. وللأسف لم تكن " الرواية الشعرية" قد أدخلت أدبنا وتاريخنا الأدبى والنقدى كما دخلت أنواع أخرى من الأدب الأوربى، ولو لم أقرأ" يفيجنيا نيجين "للشاعر الروسى" بوشكين" لما كان لى أن أكتب" ياسين وبهية" فى هذا الشكل البسيط".

والمقدمة فى هذه المسرحية وقفة شبيهة بالوقفة الطللية . وقفة تتلوها صور لفعل مضى يسترجع بالوصف أو إعادة التصوير للرحلة النضالية لبهية ولياسين وهى ماثلة بدءا من اللوحة الأولى:

"كان ياسين أجيرا من بهوت
جدعا.. كان جدع
شاربا من "بز" أمه
من عروق الأرض.. من أرض بهوت
كان مثل الخبز أسمر

---

(1) المصدر نفسه،والصفحة نفسها.
(2) نجيب سرور- حوار فى المسرح- القاهرة الأنجلو المصرية-١٩٦٩م، ص ٦٣.

وعريض المنكبين
كالجمل
وله جبهة مهر لم يروض
وله شارب سبع
يقف الصقر عليه
غابة تفرش صدره
تشبه السنط الذى يحرس غيطا
لم يكن يحلم بالجنة تجرى
تحتها الأنهار خمرا وعسل
كان يكفيه من القلة جرعة
أو من الترعة جرعة
هىأحلى من نبيذ أو عسل
بعد يوم من عمل.[1] .

فهو يصف (ياسين) تماما كما يصف الشاعر القديم (الناقة) او (الفرس) وسيلة للرحلة. (وياسين) هنا هو وسيلة الشاعر نجيب سرور لرحلته القصصية تلك نموذج الكفاح. فهناك وصف لقدرة الناقة وهنا وصف للصلابة والجلد لراحلته. فياسين وسيلة الشاعر هنا لتصوير فعل مضى، صورة من الكفاح لأمته فى عهد الإقطاع، تصوير لما بعد الفعل، تماما–من حيث الشكل– كما يصور (لبيد بن ربيعة فى معلقته ما كان من فعل (البقرة المسبوعة)[2] . و(الإتان الشاردة عن قطيعها والناقة السريعة):

"افتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها"
"بطليح أسفار تركنا بقية منها فأحنق صلبها وسنامها"

---

(1) المصدر نفسه، ص ٨
(2) التى أكل السبع ولدها– والمعلقة مشهورة وهى محققة ومنشورة بشروحها ضمن أعمال القاضى أبى عبد الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزنى– القاهرة– المكتبة التجارية الكبرى بمصر دار مصر للطباعة ، ص ٨٢،٧٨،٧٩

"أو ملمع وسقت لأحقب لاحه طرد الفحول وضربها وكدامها"[1].

ووصف الشخصية لا يختلف من حيث الشكل عن وصف الشاعر القديم لراحلته أيضا:

"مرت الأيام والأعوام مرت... وبهية
لم تزل تحلم فى بيت أبيها بالفرح
والفرح
يا ليلة الحنة" يا حلم الصبايا"
ليلة الدخلة.. يا أحلى الليالى
جنة العرسان.... يا بيت العَدلْ
والعروسة: ألف مرة
والعريس ألف مرة
والمداعى، والتهانى
والأغانى .
والزغاريد الطويلة
ما العمل
هى لا تملك غير الانتظار
"يا كريم"
"لم يكن بين الصبايا فى بهوت
مثلها ... مثل بهية
فهى كالتينة فى الغصن طرية
وندية..
وشهية
حارة كانت بهية
وحبيبه
مثلما كوز حليب

(1) المصدر نفسه، ص ١٦.

في صباح بارد من شهر طوبه
يانعة
كانت... كما النعناع يانع
وكما البرسيم يانع
كل شئ في بهوت
حولها... حول بهية
كان ينمو.. وهي تنمو"[1] .

أي فرق بين هذا الوصف، ذلك الذي صاغ به الشاعر إحساس شخص كـ (بهية) وأحاسيس كتلك في معلقة قديمة لـ (لبيد):

"علت تردد في وهاد صعائد سبعا تؤاما كاملا أيامها
حتى إذا يئست واسحق حالق لم يبله إرضاعها وفطامها
وتوجست رزء الأنيس فراعها عن ظهر غيب والأنيس سقامها
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه مولى المخافة خلفها وأمامها"[2] .

فالشاعر كما نرى يصف جزع البقرة التي أضاعت ولدها حيث أكله السبع ويصف ترددها وحيرتها بين الوهاد طوال سبع ليال. ولما يئست من العثور على ولدها كان انقطاع اللبن من ضرعها.

ثم يصف فزعها من صوت سمعته ولم تر أنيسا.وكان ذلك بسبب محاولات الناس المتكررة لصيدها وقتلها. فتزيد فزعها لأنها لم تحدد مكان الصوت، هل هو أمامها أم أنه وراءها.

فهنا وصف لأحاسيس، وهناك وصف لأحاسيس. والمسرحية أيضا تبدأ من حيث هي نص بين دفتي كتاب بـ (خطبة كتاب) على نهج القدماء من كتاب العرب. وهو أمر يرشد إلى المضمون حتى وإن كان عبارة عن مقتطفات لأقوال وعبارات مشهورة.

---

(1) يا سين وبهية، ص ١٣-١٤.
(2) معلقة لبيد- المعلقات السبع- نفسه ص ٨٥

يـبدأ النص بعبارة من الميثاق: " إن غضب الشعب المصرى المهد للتغيير بدأ يجـاوز الـنطاق الفـردى إلى النطاق الجماعى إن ثورات الفلاحين ضد استبداد الإقطاع وصلت إلى حد الاشتباك"[1].

ويـتلوها بعـبارة مـن خطـاب الرئـيس[2]: :.... وكـان بينـنا وبينكم إقطاع، استشـرى خطره،واستفحل دوره، لم يكـتف بأن يملك الأرض وإنما أراد أن يضم إلى ملكـية الأرض.. ملكـية البشـر... وكـان لابـد أن ينتهى ذلك الإقطاع ويزول... حتى نستطيع أن نتلقى بكم"

هـذا مـن حيـث الإشارة أو التمهيد لمضمون المسرحية، ثم هو يمهد بعد ذلك إلى طبـيعة الشـكل الـذى سـوف يصـب فـيه المضـمون، فيقتـبس أبـيات مـن شـعر (ابن رشيق القيروانى)[3].

" لعـن الله صـنعة الشـعر مـاذا ... مـن صـنوف الجهـال مـنه لقيـنا
يؤثـرون الغريـب مـنه عـلى مـا ... كـان سـهلا للسـامعين مبيـنا
ويـرون المحـال معـنى صـحيحا ... وخسـيس الكـلام شـيئا ثميـنا
فهـم عـند مـن سـوانا يلامـون ... وفـى الحـق عـندنا يعذرونـا
"ابن رشيق"

ويخـتم نجيـب (خطـبة الـنص) حول الشكل الذى سوف يتبعه فى صياغته لمضمون نصه المسرحى بنظم له:

"الشعر مش بس شعر
لو كان مقفى وفصيح...
الشعر لو هز قلبك...
وقلبى .. شعر بصحيح!
"ن.س"

---

(1) الميثاق- الباب الرابع
(2) من خطاب الرئيس عبد الناصر فى افتتاح مجلس الأمة فى ٢٢ يوليو ١٩٥٧م.
(3) صاحب كتاب (العمدة) فى الأدب العربى.

وهكـذا فـإن نجيـب سـرور كمـا نرى متأثر فى كتابته لهذه المسرحية بشكل القصيدة العربية القديمة، كما أنه ينهج فيها نهج كل كاتب قديم، حيث يقدم لنصه بخطبة الكتاب.

وقـد يكـون ذلـك الـتأثر عـن قناعة ،ولـيس جـريا وراء مـا نشر وذاع من أمر الدعـوة المـتكررة للبحـث عـن قالب محلى للمسرح،وهو أمر لم يرفضه ولم يقبله على إطلاقه[1] .

ثم هو فى نصه التالى ينهج النهج نفسه فى مسرحية (آه يا ليل يا قمر)[2] .

كورس: ياما عدى عليكى يا بهوت الوابور

فى آذان الظهر يرمح فى الغيطان
زى فارس فوق حصان
عمره ما يفوّت آدان
يا ترى كام مره صفّر
ألف مره ولا ألفين ولا أكثر؟
أسألوها هيه عارفه
هيه مين؟
العروسه...
اللى واقفة..
من سنين
تحت ضل النخلتين
تنتظر رجعة ياسين!
لأ. سيبوها
بالأمانة ما تسألوها
خلو عين الجرح نايمة!
فيه جروح متنام عيونها

---

(1) نجيب سرور- سبق الإشارة إليه، فى الصفحة السادسة من هذا البحث.
(2) نجيب سرور- آه يا ليل يا قمر- نفسه.

فيه جروح بيموت طبيبها وهيه حيه
زى جرحك يا بهية
الأطبة مش أطبة....
الطبيب اللى بصحيح هو الزمن
عند وصفه لكل جرح..
حتى جرحك يا بهية
مستحيل...
مستحيل...
مستحيل....

وهذه المقدمة فيها ارتباط بمكان، ارتباط بزمان، ارتباط بذكرى ، بماض، بمحبوب، بموقف بكائى، ارتباط بقصه انتهت.. بحالة وداع ومحاولة تخلص من الماضى. مع تحديد لوسيلة الانتقال من هذه الحالة، حالة الوقوف عند (الطلل) أو الذكرى المؤلمة :

"الطبيب اللى بصحيح هو الزمن"

فالزمن هو النسيان. ولربما وضحت، الوقفة الطللية من هذا الحوار بين الكورس و بهية:

بهية: مش بإيدى اللى حصل
الكورس: هو حد بأيده حاجة
المهم إزاى حصل
يعنى إمتى وفين وليه؟
بهية: كنت با جى كل يوم للنخلتين
الكورس: كل يوم
بهية: كل يوم
زى ما بيجى الوابور
الكورس: فى الآذان
بهية: كنا نتقابل هنا أنا والوابور

تحت ضل النخلتين

كان بيسأل كل مرة عن ياسين

الكورس: وانتى تحكيله الحكاية.

هى وقفة طللية ذات صوتين بداخل شخصية واحدة هى شخصية (بهية):

صوت خارجى يصور الموقف الماضى يبرره (الكورس) فالكورس هنا هو (بهية) أيضا، فالكلام هنا ليس حوارا ولكنه (مونولوج)

فالمتكلم واحد ضمنى فى الحالتين وهو (بهية). ووصف رحلة النسيان ماثلة بعد هذه المقدمة ومجسدة للأساس النظرى الذى طرحه على لسان الكورس فى المقدمة:

"الطبيب اللى بصحيح هو الزمان"

فمشاغل الحياة اليومية العصرية سوف تتكفل بعلاج جرحها وهى خير أداة، للنسيان:

بهية: بس مرة عدى ساكت

قلت ماله؟ مش عوايده

الكورس: تبقى سهوه

ولا نسوه

جل من لا ينسى برضه يا بهية

بهية: لا دا كان زعلان

الكورس: وإيه ها يزعله؟

بهية: أصلى مرة جيت هنا متأخرة

مالقتوش

الكورس: مرة بس؟

بهية: (بتردد) مرتين..

الكورس: مرتين يا بهية. بس؟

بهية: تلاته

الكورس: بهية

بهية: لا كتير بس أنا مش فاكره كام

الكورس: يبقى عندو حق يزعل

بهية: ما أنتو عارفين اللى فيها

الكورس: أيوه... أيوه

الطحين....

والعجين...

والخبيز

والطبيخ..

والغسيل...

إلى آخره.. إلى آخره"[1].

رحلة الحياة اليومية هى التى تخرج(بهية) من حالة الذكرى والشعور بالفقد، تخرج بها من الموقف البكائى أو الطللى من المكان المحدد موضع الذكرى (تحت ظل النخلتين) ولأن (بهية) جزء من كل (البيئة والمحيط) والكل يدور، ويتحرك ويتغير فإن (الجزء) يتحرك ويدور ومن ثمّ يتغير، لا حاجة للجزء أن ينتقل بعيدا عن الكل (المحيط) نتيجة لغياب جزئه المتمم له (ياسين) لأن المحيط (الكل) متنقل بكل أجزائه ومتغير من حال إلى حال أخرى مغايرة.

"**كورس** هم ما يتلم

كان الله فى عونك

ما علينا كملى

بهية والغريبة إن الوابورابتدا يخلف معاده

كورس هو راخر؟

كورس بس لازم كان بيجى كل يوم..

بهية أيوه أيوه كان مواظب

كورس وأنتى مكنتيش مواظبة؟

---

[1] نفسه، ص ٣٤.

بهية كنت فى الأول مواظبة.. زيه... باجى كل يوم...

كورس طب وفى الآخر؟

بهية لقتنى .. باجى يوم وما جيش يومين واليومين يبقو تلاته والتلاته يبقو جمعه والجمع تبقى شهور والشهور تصبح سنين ما أنتوا عارفين اللى فيها

كورس: أيوه طبعا

الطحين

والعجين.. [1].

وهذا هو واقع الأمر لا ثبات على حال واحدة فى هذا العصر. والربط ذكى بين الإنسان ومسلكه الآلى و الآلة ولكن المسلك الآلى عند الإنسان قد تغير.. مجاراة للحياة اليومية.

وكذلك الآله لم تعد من ضبطه أيضا والنسيان بدايته التفريط فى عادة بداية النسيان التخلى عن نظام تدريجيا أو جزئيا.

ومن الملاحظ لنا أن(بهية) هى التى تستشعر الفقد فى كل مرة فى المسرحيتين السابقتين (ياسين وبهية) و (آه يا ليل يا قمر) كما أنها تستشعر الفقد أيضا فى مسرحيته الثالثة(قولوا لعين الشمس) . وهذا موقف شبيه بحالة الفقد التى يستشعرها شعراء المقدمات الطللية. وهى تقف موقفا باكيا على حبيبها الذى فقدت سواء أكان (ياسين) أم (أمين) أو كان بعد ذلك (عطية) ومجموعة الشباب فى (قولوا لعين الشمس) فالموقف شبيه بموقف الشاعر القبلى.

ثم تأتى الإنتقالية الشكلية التالية لتصف رحلة النسيان والتلهى ووسائله أيضا:

"كورس أنا كل ما أقول التوبة

يا بوى.. ترمينى المقادير

يا حبيبى ترمينى المقادير

بهية قلنا توبة وألف توبة...

---

(1) المصدر نفسه، ص ٣٤.

	ورمتنا المقادير
الأم	ياما قلنا أهى توبة...
	كدبتنا المقادير...
بهية	لو تتوب المقادير
	كنا توبنا
	بس آه...
	آه يا حسرة
	(صفير بواخر)
	يا مراكب رايحه فين
	واخده مين....
	جايبة مين....
	يا مراكب تايهه آخر بحرها
	ليل... وآخر ليلها بحر.... وآخره ليل[1] .

فهذه مقدمة طللية أيضا،وهناك (صفارة القطار) وهنا(صفير البواخر) والقطار والبواخر وسيلة الرحلة مثلها مثل القطار فى عصرنا فى مقابل الناقة والفرس فى شعر العصور القديمة.

والنص يتصدره أيضا ما أسميناه بخطبة النص أو الكاتب حيث يقتطف الكتاب بعض نصوص من مصادر مختلفة يمهد بها لمضمون مسرحيته، وكذلك للشكل الذى استخدمه للتعبير عن تلك المضامين والقيم والأفكار والمشاعر، فأخذه فقرة من نص مصرى قديم لإيزيس :

"لقد نذرت لآلهة المراعى
وإلى ربات الصيد تايه وشدة وسوتيس وجاية
ثبت رجليك ضد هذا الفرس النهرى
وأقبض عليه بيدك،

(١) نجيب سرور (قولوا لعين الشمس) – نفسه ، ص ١٣.

وإن كنت قد أصبحت تابعا فلسوف تقضى على هذا الأذى وتسئ معاملة الذى أساء معاملتك أى حور ولداه

فلتمض على الشاطئ فى يسر دون أن تقابلك عقبات،
ولتعبر الماء دون أن يسوح الرمل تحت قدميك
ودون أن يجرحها الشوك،
أو يظهر وحش الماء
حتى يحس الإنسان بقوتك
وتغيب حربتك فى جسده
أى حور ولداه
ها أنت على شاطئ لا أعشاب به،
وعلى ضفة نهر لا ينمو فيها العوسج
ستطير سهامك وسط النهر
كما تطير أوزة وحشية إلى وليدها
أطلق– أتوسل إليك– وسط النيل
وأغرس حربتك فيه،
أى حور والداه
غدا سيشهد الإنسان أعمالك
كأعمال هارويرس على الشطان.
لا تخش قوته،
لا تتراجع أمام وحش الماء،
خذ حربتك
وأقض عليه،
أى حور والده
يا حبى الرفيق[1].

---

(1) المصدر نفسه، ص ٢٠٨

ومن الواضح أنه يمهد إلى كسب التأييد لفكرة الركون إلى الجيل الجديد فى تحقيق النصر. ثم يقتطف من سورة الأحزاب هذه الآيات:

"إذا جاءكم من فوقكم ومن أسفل منكم وإذا زاغت الأبصار وبلغت القلوب الحناجر وتظنون بالله الظنونا. هنالك أبتلى المؤمنون وزلزلوا زلزالا شديدا.. وإذ يقول المنافقون والذين فى قلوبهم مرض ما وعدنا الله ورسوله إلا غرورا. وإذ قالت طائفة منهم يا أهل يثرب لا مقام لكم فارجعوا أو يستأذن فريق منهم النبى يقولون إن بيوتنا عورة وما هى بعورة. إن يريدون إلا فرارا"

وهو بهذه الأسباب يريد أن يوّصف أسباب الهزيمة ويدعو لكشف الضائقين وأهل النفاق من عليه المجتمع الذين هم أول من يفيد من مناصبه العديدة وعند الشدة وبوادر المعركة يهربون.

وهو بعد ذلك يقتطف من الحاكم الإغريقى (ديموستين) فقرة يستعين بها أو يعيننا بها على فهم أسباب الهزيمة التى حاقت بنا فى سنة ١٩٥٦.

"عن الذئب قد عقد معاهدة مع الغنم سألهم فيها أن يسلموه الكلاب رهينة فلما أخذ الكلاب عاث قتلا فى الغنم.."

وهو يوحى بما اقتطف هنا إلى انعدام الديموقراطية فالحاكم كالذئب والشعب كغنم والطليعة الثورية ككلاب مهمتها حماية الغنم ودور الذئب القضاء على الكلاب حتى ينفرد بالتهام الغنم(*).

والمسألة كلها إسقاط هدفه الإيحاء بأسباب الهزيمة التى هى مضمون هذه المسرحية فالأمل مع جيل جديد لأن الجيل الحالى غير مؤهل للنصر لأن المنافقين والانتهازيين يتحكمون فى مصيره والقيادة أشبه ما تكون بالذئب الذى خدع الغنم وقضى على الكلاب وانفرد بالغنم.

والمسألة كما أرى تلخيص لثلاث قضايا رئيسية تتعلق بأى وطن فالنص الأول نص (إيزيس) توجيه نحو(القضية الوطنية) (فالفرس النهرى) هو رمز للقوة الغازية التى سيطرت على نهر النيل ولابد للجيل الجديد(حورس) من الخلاص منها وتحرير(النيل)

(*) وقد تحقق تنبوء نجيب سرور حرفيا فى بلاد العرب.

والمسألة الثانية(القضية الاجتماعية) وهو ما يوجه إليه النص الثاني (النص القرآني) فالهيكل الاجتماعي فيه خلل والواجبات ليست موزعة بعدالة فلا سلام اجتماعي في البلد. أما النص الثالث فيوجه (للقضية السياسية) فلا ديموقراطية و الحاكم دكتاتور(الذئب) والشعب مستأنس(غنم) والطليعة المثقفة حارسة للشعب (كلاب).

والخلل في حل هذه القضايا قد تسببت في الهزيمة وهي مضمون المسرحية نفسها.

ولربما أكد هذا الزعم الذي ازعمه الزمان والمكان اللذان أثبتهما الكاتب في نص المسرحية" الزمان: ما بين ١٩٥٧، ١٩٥٠ والمكان: ما بين بورسعيد والسويس"[1] . فمكان الأحداث هو منطقة الحروب بيننا وبين دولة الصهاينة.

وفي مسرحية(الحكم قبل المداولة) [2] ." يمهد نجيب سرور لبطله المعاصر بمقتطفات من بردية مصرية قديمة بعنوان" اليأس من الحياة" يقرر فيها البطل المجهول الهوية والذي يحمل الاسم (س) وفي مواجهة واقع محيط أن يصمت ولا يتكلم. وهو نفس الموقف الذي يبدأ به مسرحيته الحقيقية،أو المسرحية داخل المسرحية. وهو أيضا يقرر، أو يجعله (مؤلف) المسرحية يقرر الصمت كرفض للواقع وتأكيد لتحرره من عبودية الكلام من ناحية أخرى[3] .

ومقدمة المسرحية تلك التي عرض لها الدكتور/ عبد العزيز حمودة في مقدمته لنص المسرحية المنشور هي عبارة عن خطبة للنص على شكل (برولوج) غير أنه يتوسع في هذا الأسلوب (خطبة النص المسرحي) و(المقدمة الطللية) في مسرحيته (منين أجيب ناس) وهو ما جعلني أفرد لهذا الموضوع مساحة أكبر من حيث التحليل والتعليق، رغبة في تثبيت ما أفرد افترضته في مسرحه.

المقدمة الغنائية في مسرحية (منين أجيب ناس):

يستخدم المؤلف أغنية فولكلورية مصرية مقدمة ثانية لمسرحيته بعد أن قدم لها بما أطلقت عليه (خطبة المسرحية) .

---

[1] نفس، ص ١٠

[2] نجيب سرور- الحكم قبل المداولة- نفسه

[3] د. عبد العزيز حموده: مقدمة المصدر السابق، ص ٥-٦.

وهـو مـا تمـاثل مع عادة الكتاب العرب القدامى فى تصدير كتبهم بما يسمى (خطـبة الكـتاب) وإذ يسـتخدم الأغنـية الفولكلورية فهو لا يستخدمها إحياء للفكلور وإنما هو يقدمها مفرغة من مضمونها، يقدمها لنقد مضمون الأغنية.

ويكتفى من الأغنية الفولوكلورية (بالمطلع): Folk song

" الـــبحر بيضـــحك لـــيه وأنـــا نازلـــة أدلّـــع أمـــلا القلـــل"

وتمـثل الوظـيفة الملحمـية اللاأرسطية فى معارضة المعنى الذى جاء فى مطلع الأغنية الفولوكلورية ونقده وهى وظيفة موضوعية تنقل على لسان وسيلة ملحمية وهى (الراوى)Narrator

فكـأن المعارضـة الموضـوعية للموضـوع الـذى تتضـمنه الأغنـية الفولوكلوريـة وسيلتها الراوى وهو أحد العناصر الرئيسية فى المسرح الملحمى E pic Theater.

والهـدف مـن نقـد المـوروث الشـعبى عـند أصـحاب المسرح الملحمى وأتباعه ومـنهم مؤلفنا الشـاعر (نجيـب سـرور)، هو سلب تأثيرات ذلك الموروث السلبية فى مجـتمع المعاصـرة، حـتى لا تؤثـر تـأثيرا سلبيا فى ذلك المجتمع.وهذا ماثل فى قول الراوى ردا على المطلع الفولوكلوري :

الراوي: البحر غضبان ما بيضحكـش
أصل الحكاية ما تضّحكش"
"مساكين بنضحك م البلوه"
"ياما ملينا وملينا لغيرنا وعطشنا ساقينا".

وفـيما سـبق مـن قـول الراوى توصيف لمسببات الضحك الذى هو فى الوقت نفسه بكاء وهو مطابق للمعنى القديم الذى قاله المتنبى [1] .

" وكـم ذا بمصـر مـن المضـحكات ولكـــنه ضـــحك كالـــبكاء"

على أن النقد مرحلة تلى تحليل الأمر، ويتبعه الحض على اتخاذ قرار؛ كما فى قوله :

" يـــا قلـــة الـــدل أنـــا نـــاوى مـــا اشـــرب ولـــو فـــى القلـــة عســـل"

---

(1) هو احمد بن الحسين الكوفى الجعفى المعروف بأبى الطيب المتنبى وهو شاعر العرب وحكيمهم- عاش فى القرن الرابع الهجرى فى الشام فى دولة سيف الدولة وتنقل فى مصر وفارس .

ففى هذا حض على رفض الذل مهما تغلف بغلاف. ومن اللافت أن الشاعر يصف صناعتنا الوطنية المحلية عن طريق ترديد مقطع من أغنية (سيد دروش) ذلك الموسيقار المصرى الذى كان مطلعها:

" مليحة قوى القلل القناوى رخيصة قوى القلل القناوى
قرب حدانا خدلك قللتين
خسارة قرشك وحياة ولادك على اللى ما هوش من طين بلادك"

فهذا التنويع الذى لجأ إليه نجيب سرور على هذا اللحن الوطنى المشايع للحركة الاقتصادية المصرية فى العشرينيات على يد الاقتصاد المصرى(طلعت حرب) حيث تحض على تشجيع الصناعة المصرية حتى وإن كانت بسيطة (كالقلل).

ولكن نجيب سرور وهو ينوع على لحن أغنية شعبية ترددت فى أثناء ثورة ١٩١٩ أو قبلها، يرفض منطق الأغنية الوطنية التى رددها الشعب- فيما يبدو لى - فكرة التمسك الأعمى بالصناعة الوطنية المتخلفة لآلاف السنين عن الصناعة العالمية، فالتمسك بالتخلف هو تمسك بالذل :

" يا قلة الذل أنا ناوى
ما أشرب ولو فى القلة عسل"

وهذا الحض على اتخاذ قرار برفض الواقع الردىء هو فى الوقت نفسه دعوة لتغيير هذا الواقع المر، وذلك بتصور الهدف المنشود نحو حياة هنيئة والإحاطة بما يحف غرضه من مخاطر وعوائق:

" فى بالى يا ما وعلىبالى
واللى بيعشق ما يبالى
ما يهمنيش من عزالى
يا حلوة لو مرسالى وصل"

فلا ضير إن لم تتحقق الرسالة ويكفى أنها قد وصلت، ففى هذه بداية وعدم تحقق الهدف إنما كان لانتفاء الشرط الذاتى فأداة التغيير لا تتكافأ مع ادوات ثبات الواقع المر المستهدف تغييره:

" بينى وبينك سور ورا سور

وأنا لا مارد ولا عصفور

فى أيدى ناى والناى مكسور"

فالتغيير وصولا إلى ما فى (ذهن) الراوى الشاعر (المواطن المصرى المقهور) مونه (سور ورا سور) وليست له قدرة المارد فيحقق النصر على أعدائه ويتمكن من تغيير الواقع بالقوة. كما انه غير قادر على التحليق متجاوزا هذا الواقع الذليل.

كما ان أداته هى مجرد (ناى) وهو مكسور، لذلك فهو غير قادر على تحقيق النصر المادى، ولا هو قادر على الهروب من هذا الواقع إلى واقع آخر، كما أنه غير قادر حتى على مجرد الغناء تعبيرا عن فقده لحريته ويأسه وتنفيسا لألمه وهمه.

وهذه (المقدمة الغنائية) تؤدى الغرض نفسه الذى كانت تؤديه (المقدمة الغزلية) فى القصيدة العربية القديمة[1]. حيث الشاعر محبط لعدم تحقيق غرضه، وحيث هى تمهيد لغرضه الرئيسى.

فإذا كان الشاعر العربى القديم يصف رحلته بعد هجر حبيبته له، فإن شاعرنا هنا- فيما أرى- يمهد تمهيدا (غزليا) لرحلة الشعب المصرى عن بلده و هو فيها (مجرد جثة) رفضت حياة مقهورة بالتسلط الفردى للحاكم أيا ما كان شكله ومنعت من الغناء للتأسى عن الحالة التى تحياها، من هنا فقدت رأسها أو فصل عنها فكرها وألقيت (جثة) هائمة فى نهر النيل وهى تتهادى فى طريقها إلى البحر المتوسط فى سبيل خروجها من البلد كلها ولكن ليس كما يجب الخروج وإنما هى تخرج إلى حدود العالم متعفنة تزكم الأنوف. وفى هذا رثاء للمواطن المصرى.

أدوات الشاعر اللغوية والفنية:

استخدام لغة خليطة بين الفصحى والعامية:

البحر (بـ) يضحك لـ(يه) وانا نازلة أدلع أملا القلل

أضيف حرف (الباء) دلالة على الاستمرار" فى اللغة الإنجليزية (ing)

وأصبحت (لأية أسباب) (لـ: يه) بعد الحذف للتخفيف وكذلك حذفت الهمزة من (وانا) ومن (املا) فأصبحت (وانا) - (املا)

---

(1) أنظر: ماكتبه د. يوسف خليف فى كتابه عن المقدمة الغزلية فى القصيدة العربية .وانظر ما كتبه د. محمد مصطفى هدارة حول الشعر فى القرن الثانى الهجرى.

"مابيضحكش" " مابيدبلش"

وأصلها (ما يضحك شئ (و) ما يذبل شئ)

(م البلوه) وأصلها (من البلوه) حذف حرف (النون) ليستقيم وزن الشعر :

D Ivision of aline of poetry

(زى الديوك)

(زى : مثل)

(لسه: ما زال)

- استخدم الرمز : Symbolic

فى قوله" بينى وبينك سور ورا سور"

فهو يرمز للحرية المفتقدة :

البداية الدرامية أو (بداية الرحلة الدرامية فى المسرحية): Prologue

وتبدأ مرحلة الدراما فى هذا النص مع رحلة الجثة(الرمز) التى تكتشفها الفتيات القرويات وهن يشرعن فى ملء الجرار من النيل.

ولحظة الاكتشاف تلك مسبوقة كما رأينا بمرح وضحك ورقص وغناء يتوافق مع المطلع الفلكلورى للأغنية :

"البحر بيضحك ليه"

وهى ملحوقة كما سنرى (بجملة ناى حزينة، ستظل طوال الفصول الثلاثة) وهى ملحوقه بـ(صرخات مفاجئة من الفلاحات) مع هرولتهن(صاعدات إلى الشاطئ ومعهن الجرار) فارغة بالطبع.

لماذا؟ لأنهن اكتشفن الجثة (الرمز) طافية على سطح النيل. ومنذ هذا الاكتشاف والحال تتقلب إلى حال أخرى من المرح إلىالحزن ومن الخفة والسرعة فىالأداء الصوتى والحركى إلى البطه والتثاقل.

وفى الريف تجرى الأحداث غالبا علىالفلاحين الفقراء فهم لا يصنعون الأحدات ولكنهم يستقبلونها ، يستهلكونها.

ودورهم فيها: دور تعليق عليها أو تمهيد بالتوقع، فلا مباغته، لذا فردود الأفعال ليست إيجابية، لأن الأفعال ليست منهم، ولكنهم يبلغون بنتائجها. أو

يكتشفون نتائجها. لذلك فدورهم غالبا ما يكون تعليقا على ما حدث، وهو في الوقت ذاتـه تمهـيد، أقـرب إلى التصور لرد فعلهم الإيجابي والتعليق قد يبدو كرد فعل سلبي والتمهـيد قـد يـبدو كـرد فعـل إيجـابي وردود الأفعال في الريف تبعا لما تقدم إما أن تكـون إيجابـية وإمـا سـلبية . والأمـر يستوى في حالتي الفرح والحزن. ففي الريف يظهر الريفيون أو الريفيات في حالة مباغتة دائما فالفرح يأتيهم بغتة والحزن يأتيهم بغـتـه. وبـنظرة موازنـة لموقفـين متبايـنين مـن مسرحيتنا هذه(منين أجيب ناس) ومن مسرحية الشاعر المصرى(عبد الرحمن الشرقاوى) (الفتى مهران) يتضح تأكيد قولي:

– فهذا موقف فاجع تبدأ به مسرحية(منين أجيب ناس) – المنظر الأول

فلاحة ١: الحقوا يا بنات... قتيل

فلاحة ٢: فيه قتيل يا بنات . قتيل

فلاحة ٣: فيه قتيل على الموردة راكن

فلاحة ٤: القتيل مقطوعة راسه

فلاحة ٥: الحقوا يا أهل البلد

وهذا موقف من مسرحية (الفتى مهران– المنظر العاشر[1])

فلاحة ٢: انظر هذا الرجل من يكون ، أغريب هو؟

فلاحة١: منذ أن غاب رجال البلد، لم تعد عينى تطيق أن ترى وجه رجل

فلاحة ٣: أنه والله من أهل البلد

فلاحة ٢: صابر؟ عجبا إنه صابر

فلاحة ١: (مهللة) صابر؟ أين ام صابر

(فلاحة ٣ تعود ناحية الزقاق)

فلاحة ٣: (تـنادى) أم صـابر،ألف مـبروك عـلى عودة صابر ألف مبروك على عودته يا خاله

والموقفـان يعكسان– مع اختلاف الموضوع– طبيعة التعليق والتمهيد كرد فعل غير متوقع– في الريف .

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى– (الفتى مهران) نشر بمجلة الكاتب المصرية على التوالى

خلاصة ما تقدم :

أخلص مما تقدم إلى أن المؤلف- من حيث الشكل- قد لجأ إلى تصدير مسرحيته بخطبة درامية هى جماع مقتطفات دينية قديمة ووسيطة،و أشعار وأقوال وحكم، حيث وظفها خدمة لغرض واحد. وهو بذلك أقرب ما يكون من كتاب العرب القدامى الذين دأبوا على تصدير كتبهم بما يعرف بـ : (خطبة الكتاب)

كما أخلص إلى أنه قد لجأ إلى (مقدمة غنائية) اعتمادا على مطلع الأغنية فلكلورية ثم أنه يفرغها من مضمونها ويحملها بمعاناة الشعب كله.

وهذه المقدمة شبيهة من حيث الشكل ومن حيث الغرض (بالمقدمة الغزلية) التى اتبعها الشعراء العرب القدامى فى مستهل قصائدهم.

اخلص إلى أن (نجيب سرور) حينما انتهى مما أسميته بالخطبة الدرامية وبالمقدمة الغنائية الغزلية فإنه يلجأ إلى مدخل وصفى يستهل به موضوع المسرحية وهو رحلة معاناة الجثة أو معاناة (نعيمة) وراء(جثة حسن) التى هى فى الوقت ذاته رمز لرحلة (إيزيس) وراء أشلاء (أوزوريس). والتى هى فى الوقت ذاته رمز لرحلة (نضال الأمة المصرية أو طبقاتها الشعبية وراء جمع أشلاء ذاتها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية. وهذا يماثل من حيث الشكل أساليب قدامى شعراء العرب حين يبدأون القصيدة بمقدمة غزلية ثم بوصف أداة الرحلة ثم الرثاء أو المدح أو الفخر. ولا شك أن التعبيرات التىتصدر على لسان الفلاحين والفلاحات وعلى لسان نعيمة بعد ذلك تدور كلها فى إطار الرثاء.

فلاحة ١: يا ترى المسكين ده مين

فلاح ٢: ويا عينى تلاقى أهله من زمان دايخين عليه

فلاح ٣: ويجوز اللى رموه همه أهله من بلد... يا مية شيلى ولبلد.... يا ميه حطى[1].

فلاح ١: اللى بعد الموت يكون البر نعشه يبقى برضه البحر قبره"

الحوريات: الشمس نامت يا نعيمة مجروحة زيك وحزينة[2].

---

[1] المصدر نفسه، ص ١١

[2] نفسه، ص ١٥

الراوي: حسن حكاية ورواية وغنوة ما تمتش لكن يموت المغنى وغنوته ما تموتش الغنوة زى الشعاع عايش فى دمع الشموع ومش خسارة البكا.... جودى يا عين بالدموع ياليل يا عين يا ليل [1].

نعيمة: يعنى مش هاتغنى تانى يا حسن ولا ليل ولا عين[2].

الراوي: على فين واخدنى يا مراكبى ع البر سايب قلبى

فى فرع من شجرة صفصاف[3].

دول ديابة يا حسن مالهمش كلمة

ولا ذمة

ولا عهد

جتتك فى المية تشهد

يا ما حلفوا إيمانات

لو على المية هتجمد...[4].

واخلص كذلك إلى أن الشاعر نجيب سرور قد تأثر أيضا ضمن ماتأثر بأساليب الأدب العربى بالاستطراد وبالحشو:

فلاح ١: على رأيك

إحنا مالنا

القتيل مش من بلدنا[5].

كان يمكن قطع الحوار عند هذا الحد مع مزحة أو وصلة بجوار فلاح دون حاجة ملحة إلى استطراد فلاح (١) الدارمى التعليقى فى صفحة (١٣)

فلاح ١: ولا عارفين جاى منين

حتى قوله : "أمال إيه... جتت" بحيث يتصل مباشرة بحوار فلاح (٣)

فلاح ٣: بلغوا شيخ الغفر

---

(١) نفسه، ص ٣٠

(٢) نفسه، ص ٢٢

(٣) نفسه، ص ٢٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣١.

طبيعة الإيجاز فى المشهد المسرحى

واخلص إلى أن الإيجاز وهو عنصر من عناصر الأدب العربى قديمه وحديثه والعالمى بالقطع، هو عنصر أشد خصوصية فى المسرح، وهو ماثل هنا فى هذه الفقرة:

فلاح ٢: بلغوا شيخ الغفر

فلاح ٣: راحوا ناس

وزمانهم بلغوه (تقترب ضجة)

فمجرد الإشارة اللفظية تستدعى مشهدا جديدا ونخلص إلى ان الشاعر لجأ إلى الدوران حول الموضوع بقصد فلسفته وهو نوع من الاستطراد ذى الهدف المحدد:

فلاح ٢: يا ترى المسكين بقاله قد إيه؟

فلاح ٣: جتته منفوخة... زرقا

يعنى يبقى بقاله يا ولداه كتير

أصله ما يقبش ولا تطلع له ريحه

إلا لما يستوى

يعنى يشبع ميه.. يصبح زى قربه

يمشى... يمشى

مرة يركن على مورده

مرة كومه قش تقطع سكته

مرة كوبرى... قنطرة

يرجع التيار يزقه تانى ع اللى فوق

واللى فوق فيه اللى فوقه

وإلى جانب الدوران حول الموضوع وإلى جانب فلسفته فإن للإيحاء دورا مهما وكذلك موسيقية الحروف ومزاجية الكلمة" يزق" بدلا عن قوله" يدفع" بمعنى (يتخلص من الجثة) و"يستوى" بدلا من تتشرب الجثة الماء حتى تطفو فوق سطح الماء. وفى " ما يقبش" موسيقية ومزاجية ملائمة للموقف.

الأمثال الشعبية والألفاظ الدارجة :Wisdom says folk

يستخدم الشاعر كل ما يمكن استخدامه من الألفاظ المبحرة فى العامية والتى تضفى على المواقف إيحاءات مهمة بما لها من ازدواج معنوى وأصداء موسيقية تلائم الحالة النفسية للشخصيات وللموقف المأساوى :

تباين الدلالة فى اللفظة الواحدة :

وتختلف دلالة الكلمة الواحدة فى موقف عنها فى آخر.

فدلالة ألفاظ (ما يقبش) (إلا لما يستوى) ويرجع التيار يزقه" وزعوه" دلالة إيحائية فكلمة (قب) تستدعى إلى ذهن السامع شكل القبة بانحنائها وانتفاخها لأعلى وكذلك تكون الجثة فى الماء بعد فترة إذ تتكور وتطفو. ونحن نستخدم لفظة "يقب" فى حياتنا اليومية ليعطى دلالة طبقية أو تدل على التطلعات الطبقية كأن يقول شخص ما" عايز أقب على وش الدنيا" بمعنى (عايز أصبح) غنيا فهى إذن تستخدم فى أكثر من استعمال (فيقب) يعنى الانتقال من القاع إلى السطح سواء أكان هذا القاع قاع النهر أم كان قاع المجتمع إلى سطح النهر أو المجتمع. وهكذا فإن المعنى يكاد يكون واحدا فى الحالتين غير أنه يستعمل مرة للدلالة على شئ محزن وهو (ارتفاع الجثة من قاع النهر إلى سطحه) ويستعمل مرة ثانية للدلالة على شئ مفرح وهو ارتفاع الفرد فى مجتمع ما من الطبقة الدنيا إلى الطبقة العليا. وهكذا تأخذ الألفاظ فى هذا النص بل عند الشاعر دلالات إيحائية متباينة فـ"زق" أكثر ملاءمة هنا من بديلتها(دفع) لما فى الأولى من موسيقية ومزاجية. وهكذا الأمر بالنسبة للألفاظ الأخرى فلفظة"يستوى" بالعامية تعنى "ينضج" والنضج متعلق بالثمار ومتعلق بتخطى الفرد من المرحلة الشبابية إلى مرحلة النضج العقلى ولكنها فى العامية تعنى كما قلت النضج المادى للطعام مثلا. ونضج الطعام نتيجة لتحلله من جراء عملية الغليان بوساطة النار وتحلل الطعام يعنى سهولة مضغه ومن ثم أكله وهضمه واستخدام الشاعر هنا للفظة (يستوى) مع الجثة تعنى تحللها وتعفنها ومن ثم سهولة تلاشيها فى الماء أو فى بطون الأسماك والطيور الجوارح. من هنا فالمعنى واحد تقريبا مع فارق الموقف نفسه.

غـير أنهـا قد تعنى شيئا آخر فلفظة (يستوى) قد تعنى يتطابق أو يتساوى. وهكذا فإن اللفظة لا تكشف قيمتها المعنوية إلا من خلال سياق الجملة كلها كما أنها تكتسـب تعـدد الصـور أو الإيحـاءات مـن السـياق نفسـه أيضـا. وهذا حسب الموقف الدرامى وحسب قوة انفعال الفنان الكاتب.

وبعد...

فقـد افترضـت ظهـور عنصـر أو أكـثر ليسا من عناصر فن الكتابة المسرحية تضـمنتها كـتابات الشـاعر الدرامـى (نجيـب سـرور)، وذلـك نتـيجة مطالعاتى فى، نصوصـه المسـرحية وحاولت بإعادة قراءاتى فيها، ثم بتحليلها أن أثبت فرضى هذا، وقـد استعرضـت ذلـك عـلى ضـوء النصوص نفسها مستعينا بما يدلل على صحة هذا الذى افترضت وجوده.

عـلى أن ذلـك كلـه يحسـب للشـاعر (نجيـب سـرور) إذ يضـعه فى مصاف المجدديـن بـالإبداع الأدبـى فى مجال المسرح، بالقدر الذى يسجل لنصوصه وكتاباته دورا محفـورا بعمـق عـلى جـدار الـتاريخ المسرحى العربى لأنه صنع مسرحا احتفاليا عربـيا بالشـعر الدرامـى دون تـنظيرات أو طنطنات كما فعل منظرون مغاربة فى الدار البيضاء.

الفصل الثانى

الحداثة وقرينها فى مسرح مهدى بندق الشعرى

رجـل وامـرأة، غريبان عن بعضـهما ، لا يعرف أحدهما للآخر إسما.. بل لا يعـرف اسمـه ، يلتقـيان. الصـدفة جمعـت بيـنهما، على الشاطئ عند البحر هناك، التقيا لا يعرف كيف ، لا تعرف جاءت من أين :

"**الرجل :** من ألقى بى فى هذا الوضع؟

من؟ رباه!

إنى لا أذكر شيئا

من أين أتيت ومن أدعى؟"[1].

تتذكر فى الاسم حروفا، لا تدرى حتى معناها:

"**المرأة:** اسمى ؟! إنى أتصورها تعدو فى الصحراء

خوفا من أن يضعوا سكينا بين يديها

كى تستخدمه فى الذبح"

والـرجل يفكر ويفكر، يستنتج معنى فى الأحرف... لكن الصورة شائهة، لم يـألف مـا تعـنى الصورة، سكينا تمسكها غزال؛ المعنى محال وفى الصورة إزاحة مع إحلال لمعنى جديد:

"**الرجل:** ريم... تعنى فىاللغة غزالا

ما أعجب هذه اللوحة؟

هل يمكن لغزال أن يمسك سكينا؟!

تجتاج الدهشة هيئته... يتماسك... يسأل فى دهشة التقليدى أمام الحداثة:

"**الرجل :** من أنت ؟"

تنشق الأرض وتبلعها.. إن هى تعرف.. ويطمئنها:

" لا ترتعبى... فأنا مثلك لا أعرف عن نفسى شيئا"[2].

---

[1] مهدى بندق ، ريم على الدم، مسرحية شعرية، الإسكندرية، مطبعة الوادى ١٩٨٠ م ص ٨٦- ٨٧

[2] نفسه

لكنى أتخيل أنى أعرفك وأعرف أن
مصيرى ومصيرك مشتبكان"

المرأة: (تحدق فيه) تمنحنى بحديثك هذا عطفا لن أنساه فمن أنت؟

الرجل: أمصادفة أم قدر أن أتقابل وامرأة لا تذكر شيئا مثلى؟

المرأة: ريم... يمكن أن يصبح هذا اسما لى
مادمت بلا ماض فلأخلق لى أرضا للمستقبل
تبدأ بالموجود
ريم.. اسم لا بأس به... من أنت؟

الرجل: ضاعت ذاكرتى فى زمن كالموج البركان
أحداث لا أذكر منها خيطا
ألقت بى كالزبد على هذا الشاطئ
لا أذكر غير حروف تتكون منها كلمة إعجاب بالنفس
باهر... هل يمكن أن...."[1].

ألسنا أمام ولادة جديدة للشخصية؟! ومن رحم الحداثة؟!

بلى . نحن بالفعل أما مسرحية شعرية حداثية يعارض بها الشاعر المسرحى مسرحية (ميديا) ليوربيديس تلك المرأة التى خانت أباها وأخاها فخانها حبيبها وزوجها فانتقمت منه بذبح ولديها منه فعند يوربيديس هما غريبان رجل وامرأة يلتقيان مصادفة،وعند مهدى بندق موجودان.. غريبان هذا عن ذاك .. عن المكان.. عن الزمان... يلتقيان مصادفة يتحابان ويخون كلاهما الآخر، ومع أن لكل موجود منهما تاريخا، غير أنهما لا يتذكر واحد منهما له تاريخا.. أليست تلك ولادة جديدة؟! بالقطع هى كذلك:

"**ريم:** لا أدرى فأنا لم أولد إلا من لحظات

باهر: ما أعجب أن يتلاقى اثنان بلا ذاكرة فى يوم واحد"[2].

---

(1) نفسه، ص ١٨-١٩

(2) نفسه ، ص ١٩

أليس هذا إدراكا حداثيا؟! إنه كذلك. فلا أهمية للماضي عند الحداثيين ومع أننا أمام غريبين حدثيين، ألتقيا مصادفة؛ غير أن أحدهما كما يبدو أقدم وجودا من الآخر، وهو مبهور ، لماذا هو مبهور بنفسه إن لم تكن له خبرة ما، حتى وإن لم يكن يتذكرها؟ وتتبدى خبرته في أنه حل شفرة الصورة التي رسمتها المرأة بديلا للمعنى الذي تصورته مؤديا للحروف التي نطقتها رموزا لإسمها الذي نسيته، كما تتبدى خبرته التي يبطنها اللاوعي عنده في مقته للكذب ،فها هو يكره،ويحدد ما يكره ويصنفه.. فكيف لا يكون ذا خبرة؟!

"ريم: أصدقني القول أحقا لا تذكر شيئا مثلي؟

باهر: لا أمقت يا سيدتي قدر الكذب وقدر الكذابين

ريم: هل... تعني أنك أخلاقي؟

باهر: طبعا

ريم: ماذا قلت؟!

ريم: ماذا قلت ؟!

باهر: قلت أنا..."طبعا"

ماذا يدهشك في هذا؟

ريم: ليس هناك "طبعا" في الأخلاق

باهر: كيف؟ لا أفهم ماذا تعنين؟

ريم: خذني مثلا... فأنا أشعر أني لا أخلاقية

باهر: هذا نبأ سئ

ريم: لم تفهم ،فأنا لا أعني أني سيئة الأخلاق

بل أعني أني خارج دائرة الأخلاق"[1].

وإذا كانت (ريم) أو المرأة التي نسيت من تكون تندهش لتمسك (باهر) الرجل الذي التقته بالتقاليد.. بالأخلاق فلابد أن تكون لها أيضا خبرة.. إن لكل منهما خبرته الخاصة؟؛ إنهما مولودان كبيران، فهو حينما يقول" طبعا" فهو يدلي

---

(1) نفسه، ص ١٩-٢٠

بـرأيه بشـكل قـاطع وواثق ومحافظ بشكل آلى على موروث ما يقفز إلى لفظة آلية على لسـانه" طـبعا" فالموافقة حاضرة دائما فى اللاوعى، لأنه لقنها أو رضعها فى مهده! ! وهـى لكونهـا إدراكـا مـنه أو يقظـة أو حـيطة تـرفض المـألوف وتنبذه، وتنتقد الآلية والتلقين:

"ريم: ليس هنالك "طبعا" فى الأخلاق"

وهـى انطلاقـا مـن يقظـتها أو وعـيها الـذى يسـتيقظ فى وثبات أو اشراقات تعمـل عـلى تنمـية موقفهـا وتنمـية موقـف غيرها الذى تمثلت فيه صفاتها من حيث الـولادة الجديدة واللقاء المصادفة والذاكرة التى يعاد بناؤها، مضافا إليها يقظة وعيها الفجائـية والمـتقطعة فـى مقـابل آلـية تعـبيره بحكـم رواسـب تلقينـية ما زالت عالقة بجـدران اللاوعـى عـنده تعطى لنفسها حق دفعه على موج التيار المعرفى فى تعليمية خلت من المباشرة ومكاشفة نقدية تمهد السبيل إلى التقارب أو الموقف التوافيقى:

"…. فأنالا أشعر أنى لا أخلاقية"

وهو فى آلية نقدية تلقينية يستعجل الحكم عليها ففى موروثة الثقافى توجد الأحكام جاهزة:

"هذا نبأ سئ"

غير أنها تصحح له فكرته عنها:" بل أعنى خارج دائرة الأخلاق"

والكاتـب هـنا لإدراكـة العمـيق بان الاختلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية وأن الاخـتلافات تحـل عـن طـريق الحـوار الديمقراطى الذى يتيح للطرفين المختلفين حـول قضـية مـا أن يسـتمع كـل مـنهما للآخـر،وأن يحـترم الرأى الآخر، ينقل هذا السـلوك إلى شخصيته الحداثية المعاصرة تقليد الحوار بين طرفى النزاع أو الاختلاف. و لإدراكـه بـأن الحـوار لا يـتم دون نديـة المتحاورين لذلك تحاور شخصيته الحداثية المعاصـرة(ريم) أو هو متقنعا خلفها يحاور شخصية شبه حداثية **Semi Modernist** عـندما أبـدت اسـتعدادها لـلحوار؛ وهـنا تكـون بيـنهما جلسـة حوار؛ يجلسها على مضض:

"باهر: ما الفارق يا سيدتى المتحدثة بألف لسان؟

ويم: (تجلس على الأرض بارتياح) ما اجمل أن نتحدث كصديقين قديمين فلتجلس يا صاح وسنجد حلولا لمشاكلنا إن نحن تعارفنا (وتجذبة فيجلس مرغما)

حوار الحداثة وقرينتها

إنه الحوار بين حداثة المعاصرة وشبه الحداثة فى الموروث ، تجديدا للتعارف وتقريبا لوجهات النظر وتقوية لروابط التشابه أو التطابق بينهما ولا سبيل إلى ذلك سوى المكاشفة، فهى السبيل الوحيد إلى التوافق:

"ويم: ماذا كنا نتناول بالبحث؟!
آه .. الأخلاق (وبلهجة المعلم تقول)
الأخلاق مواضيع يحددها الناس
وهمو يختلفون بحسب أماكنهم وزمانات تواجدهم
أما الطبع فلا يخضع إلا لضرورات الكائن
خذنا مثلا
ها نحن اثنان بلا ذاكرة أو بيت أو أهل
وسندخل بعد قليل- طبعا- فى مجتمع نعرفه
هل تحسبنا نسمح أن نقتل أو نسجن
إن قلنا نحن فقدنا الذاكرة معا؟
سيظنون بنا الظن وسوف يقولون لعلهما جاسوسان
أو فى أحسن حال معتوهان
وسيلقون بنا فى مستشفى الأمراض العقلية
لكن- بالطبع- أنا أو أنت سنعمل ما فى قدرتنا
كى ننجو من تلك الورطة
لا بالأخلاق ولكن بالطبع الكامن فينا

باهر: إنى أشتم روائح تدبير لا أخلاقى"[1].

---

(1) نفسه، ص ٢٠-٢١.

هـذا التـيار التعلـيمى سـوف يستهدف نقل الوعى إلى الشخصية، ضخ دماء المعاصرة للحداثة المختلطة.

المفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية:

غـير أن القضـية المخـتلف حولهـا وهى آلية التلقين اللفظى فى الاستعارات الكلامية تتكرر على لسان (المعلمة) فها هى (ريم) تستخدم اللفظ نفسه، الذى شمرت عـن مقدرتهـا العقلـية المعاصـرة لتأكـيد رفضـها لهـا وتلك مفارقة لفظية تقيم أساسا جماليا ودراميا فى الحوار وفى الشعر:

" ليس هنالك" طبعا " فى الأخلاق"

غير أن هنالك طبعا فى أمور أخرى:

"وسندخل بعد قليل- طبعا- فى مجتمع لا نعرفه"

" ولكن -بالطبع- أنا وأنت سنعمل ما فى قدرتنا

كى ننجو من تلك الورطة"

فـالأخلاق ليسـت فـى الطـبع ولكـنها صـفة مكتسـبة،ولأنها مكتسـبة فهى مـتغيرة من قوم إلى قوم غيرهم، وما يراه هؤلاء أخلاقا جيدة قد يرى فيه غيرهم فساد أخلاق. وقولها فى ذلك يجانبه الصواب:

" الأخلاق مواضيع يحددها الناس

وهم يختلفون بحسب أماكنهم وزمانات تواجدهم"

الأخـلاق صفة محتملة عند قوم وغير محتملة عند غيرهم،والشاعر يفرق بين الأخـلاق وبـين الطـبع فـى حواريـة" ريـم" و"باهـر" ذات الصـبغة التعليمية فيجعل (الطـبع) ضـرورة بيـنما يجعل الأخلاق صفة محتملة حسب الناس و المكان والزمان، صـفة مـتغيرة فـى مقابل صفة ثابتة و هى (الطبع) ويدلل بذلك على لسان ريم الأحدّ وعيا وبأحداث حداثية، فطلب النجاة أهم من الأخلاق ،وطلب النجاة أصل فى طبع الإنسـان، ولكـن لـو فـرط إنسـان مـا فـى نجاتـه ليثبت تمسكه بتطبع اخلاقى فذلك احـتمال واسـتثناء وإنمـا القـاعدة هـى النجاة، فالنجاة معناها الوجود والأخلاق صفة مـتغيرة مـن صـفات بعـض الموجـود غـير ان المفارقـة تتبدى فى استخدام (ريم) للفظ المخـتلف حولــه وهـو (طـبعا) إذ تسـتخدمه مـرتين " طبعا" و" بالطبع" فى جملتين

اعتراضيتين فهي ترفض لفظ طبعا وتقيم حوله قضية وحوارية تعليمية، وهي في الوقت نفسه تلفظة وتلك مفارقة لفظية، غير أنها توظفها في مكانها الموضوعي، لأن دخولهما كغريبين في مجتمع لا يعرفانه حقيقة مؤكدة، والدخول حتمي فلفظة (طبعا) هنا للدلالة على الحتمية، وكذلك لفظة" بالطبع" تدل على حتمية طلب النجاة واستعمال ما في قدرتيهما لتحقيق النجاة فطلب النجاة غريزة في الكائن الحي في صميم طبعه الذي خلق معه وليست الأخلاق كذلك، أما المفارقة الدرامية فتكمن في الموروث الذي يتحدث على لسان (باهر) تعليقا على قول (ريم):

".. أنا وأنت سنعمل ما في قدرتنا

كي ننجو من تلك الورطة

لا بالأخلاق ولكن بالطبع الكامن فينا

باهر : إني أشتم روائح تدبير لا أخلاقي "[1].

المفارقة الدرامية في سوء ظنه أو تعمده الإيحاء بما هو كامن في حيوانيته المكبوتة وهنا يأتي دور أفق التوقعات، فهو يتوقع ترتيبا على ما تصوره عنها بنص تصريحها بأنها لا أخلاقية وترتيبا على ضرورة استعمال ما في طاقتيهما في سبيل النجاة من شرور متوقعة علاقة ارتباط جنسي، وتلك مفارقة درامية فرضتها ظنونه أو توقعاته أو استنتاجاته التي عمل الموروث التلقيني والكبت على ظهورها على هيئة إيحاء غير أنها تقطع خيط التوقعات فيأفق موروثه :

"ريم: (تنهض فجأة) هيا، فلتنظر أي مكان هذا"

ولأنه بوغت لذلك (ينهض غاضبا)

باهر : " أي حديث هذا بل أي مراوغة شريرة. أنت تواثبت بعقلي كالفرس البرى بأرض بكر"

ومن هنا كان الحسم معه ألزم والمكاشفة والنقد أسلم:

"ريم: أنت خيالي يا... ما أسمك؟"[2].

---

(1) نفسه، ص ٢١.

(2) نفسه، ص ٢٢.

هـذه المواجهـة الشـبيهة بالصفع على الوجه دلالة على تأكيد تشبثه بذاتيته وبانفعالـه وتبرمه بالحوار والمناقشة الموضوعية ومحاولة منها لفك قيود فكره من الوتد الـذى يتوسـط سـاقية؛ لـيفكر فـيها كرفـيق أو صديق رحلة حياة لا بوصفها امرأة أو أنثى التقت بذكر فى قفر أو تيه، ولكنه ما يزال مقيدا فى وتده:

"**ريم:** (تجذبه من ذراعه بشدة) اسمع يا باهر
ماذا تحسب هذى الأشياء بأعلى التل؟

باهر: لا أدرى، ودعى عنك ذراعى إن أنت تكرمت"[1].

الملمح الوجودى للشخصية المسرحية بين(ريم على الدم)و(آخر أيام إخناتون)[2].

الملمح الوجودى فى الشخصية:

إذا كـان كـل مـن (باهر) و(ريم) شخصيتين وجدتا وجودا جبريا فى مكان مـا وفـى زمـان مـا وجدتـا كـبيرتان، ولكل منهما خبراته المعرفية التى نسياها، وجدتا مصـادفة فإن كلا منهما بوصفه (أنا) يتعامل مع الآخر بوصفه(شيئا ما) إلى أن يحدث الـتعارف فيتعامل كل منهما مع الآخر بوصفه(ذاتا) غير أن ما تريده (الأنا) عند ريم) مغايـر للـذى تـريده (الآنـا) عـند (باهـر) فالـبدء عـنده يكون بمعرفة الذات لنفسها والـبدء عـندها يكـون بمعرفة الذات عن طريق تعرف الغير عليها، والخلاف وإن يبدو شكليا إلا أنه جوهرى لأنه خلاف بين تفكيرين أو نهجين فكريين:

"**باهر:** إن لم ندر بأنفسنا
فالغير بنا أجهل يا سيدتى

ريم: هذا قول تتعثر فيه،
إذا أنت قرأت كتابا فى علم النفس
اسمع... دعنا من تلك الأقوال المأثورة
وتعال نرتبّ كل عناصر أزمتنا
ترتيبا يسمح باستثمار الأزمة"[3].

---

(1) نفسه، ص ٢١

(2) مهدى بندق، آخر أيام إخناتون- مسرحية شعرية- الإسكندرية،مؤسسة حورس الدولية ١٩٩٨.

(3) نفسه، ص ٢٢- ٢٣.

" اسمع. إنى أحببتك وسأضع شيئا منك"[1].

فالوعى عندها يأتى من خارج الذات وليس من داخلها ، من غيرها وليس منها ومن ذلك الوعى تتوالد هويتها.

هذا عن (ريم على الدم) بين الحداثة وقرينها والوجود وماهية الوجود فماذا عن (آخر أيام إخناتون)؟!

غرباء يلقى بهم فى زنزانة، كل منهم ينظر إلى الآخر على أنه مجرد شئ، اثنان سبقا بشخص ثالث فى الوجود الجبرى- حيث الحبس- يلقى الحارس بكل من"شى" متهما بالسرقة وهو غير سارق و"ديب" متهما بالقتل وهو برئ ليجد "هرمس" زميله الغريب حيث هبطا من الفضاء فى رحلة إلى الزمن الماضى إلى عصر إخناتون فأودعا فى السجن .

الملمح الوجودى للشخصية
(خارج الموروث وخارج الحداثة) :

وإذا كان غريبا: (ريم على الدم) أنثى ورجل فإن غرباء(آخر أيام إخناتون) كلهم رجال، وإذا كان غريبا(ريم على الدم) قد أعيدت ولادتهما كبارا؛ فإن الثلاثة الغرباء فى (آخر أيام إخناتون):

مستقبليون، اثنان منهما هبطا إلى الأرض من الفضاء، أما الثالث فقد لفظه معبد آمون وكان نساخ مكتبته وقد لفظ هو ديانة آمون التى نسختها ديانة آتون فصارت كلتا الديانتين عنده منسوختين، أصبح علمانيا منذ ذلك الحين، نفض عن نفسه العقائد، وتأرجح بين العدمية والمستقبلية أو إن شئنا الدقة قلنا إنه تأرجح بين الكلبية والمستقبلية. غير أن تحوله من الكلبية إلى المستقبلية، أى من ماهية وجود إلى أخرى مغايرة تتحقق خلال وجوده الجبرى محبوسا فى زنزانة واحدة مع غريبين؛ ظن ؛ كما ظنا أنهما لا يعرفان بعضهما بعضا فإذا بهما من خلال الحديث والكشف عن الذات والظروف المحيطة يتعرفان على بعضهما ويتذكر كل منهما الآخر.

---

[1] نفسه، ص ٢٤.

إن التشخيص وسيلة أو قناعا يخفى المسكوت عنه فى حب ميريت لأبيها وتلك حالة مرضية. فالتشخيص هنا ضرورة درامية، وليس ضرورة ملحمية، أى أن الشخصية نفسها تلح عليه وتؤديه لإخفاء ما لا تقدر على فعله؛ وهو الارتباط بأبيها ولو أدى ذلك إلى قطيعة كل إنسان وكل عرف دينى إلهى.

على أن المسكوت عنه أيضا هو حبها لوطنها، لمصر، بكل ما فيها، على اعتبار أن مصر هى إخناتون فى نظرها، فهو العطاء المصرى وهو المعتقد وهو الفعل وهو الرمز وهو القدم (الماضى) والحاضر، هو تاريخ مصر بأكمله. وهى لا تريد غيره رجلا. وما رفضها الزواج من أخيها (سيمنخ)، رفضا للمحارم ولكن لأنه لا يشبه أباها:

"**ميريت:** (منادية) أبتاه!

مايا: (عند الباب متلملة) ماذا أيضا؟!

ميريت: لست أحب سيمنخ

مايا: ولماذا لست تحبين أخاك الأصغر؟

ميريت: شخص تافه

ولن أتزوجه حتى ولو ركع أمامى"[1].

الرواسب الثقافية فى النص المسرحى :

لا يكون الأدب أدبا ولا الفن فنا دون أن يتضمن رواسب ثقافية وعى ذات المبدع أديبا كان أم فنانا بذاتية مجتمعه الثقافية المتفتحة على كل تجديد والمؤمنة بكل تعدد طريقا لتقدم الفنون والعلوم والمجتمعات، فى سبيل تمكين تلك المجتمعات من السيطرة على البيئة وتغييرها والتكيف مع ما يحيط فى العالم الخارجى مستعينا بمجمل خبرات علمائه وفنانيه وأدبائه ومفكرية وقادة اقتصاده ووطنية حكامه وإيمانهم بتعدد الأصوات ونفيهم لفكرة إخصاء الآخر أو إقصائه، مع إيمان المجتمع كله وفى المقدمة طليعته بالتقدم تجسيدا للماضى فى الحاضر من أجل مستقبل مأمول :

---

(1) نفسه، ص ٣٣.

"شي: من قبل أنا ضيعت حياتي في معركتي ضد الكهنة
لكن حياتي كانت ملكا لي في ذلك الوقت
أما اليوم فإنني أحمل مشروعا مختلفا
هو مشروع ملك للشعب المصري"[1].

هذا قريب من مصاحبة الخضر للرجل الصالح في القصص الديني، وقريب من قصة موسى مع كهنة مصر وفرعونها، ولقد كان موسى يحمل مشروعا للتوحيد... وتلك مقابلات حداثية:

"ميريت: ما أغرب قولك يا هذا
تتحدث وكأنك مبعوث إله أو....
شي: بل مبعوث من هرمس
ميريت: هرمس من؟!
شي: شخص يحمل أوراقا علمية
أوراقا يمكن أن نستخدمها في إنتاج الطاقة
وبها تتضاعف ثروات الأمة
ويودع كل المصريين حياة الفقر الأشبة بالموت
ميريت: (تتأمله بدهشة) إني أعرف شعراء كثيرين
لكنك- بالقطع- تجاوزت خيال الكل
شي: ليس حديثي ضرب خيال يا مولاتي
بل مشروعا سوف ينفذ حين يقدم للفرعون"[2].

أليست الأوراق العلمية هي المقابل الحداثي المعاصر للوصايا العشر؟ ألم يحمل كل نبي روح شاعر ومشروعا مدنيا لعصره ومجتمعه؟! ألم تكن هناك حلقة اتصال وسطى بينه وبين بعثه. ألا يقابل هرمس هنا وسيط الوحي في القصص الديني؟!

---

[1] نفسه، ص ٣٣
[2] نفسه، ص ٤٤

والمشروع لا يحمله إلا ثوار خرجوا على المجتمع و(شى) خارج على المجتمع حيث واقع الحال فيه يعيث فى فوضى والحال من خارج البلاد اعتداءات دول أجنبية على حدودها. فالدولة تعتدى على مواطنيها والدول المجاورة تعتدى على الدولة نفسها والكهنة ورجال الجيش يضغطون على الحاكم لتغير صورة البلاد عند جيرانها ووقف اعتداءاتهم.وإزاء هذه الأوضاع المتفجرة فى الداخل وفى الخارج يأتى دور الإنقاذ عبر وسيط سماوى أو بالأحرى فضائى ليسلمه لأفضل من قابله فى العالم الأرضى ليحمله إلى فرعون مصر ألا يشكل ذلك كله مقابلا حداثيا لرسالة موسى الدينية؟!

وإذا كان أى مشروع قومى أو مدنى لا يتحقق لمجرد توافر الشرط الذاتى.(وجود مشروع ووجود مؤمن بضرورته) وإنما لابد من توافر الشرط الموضوعى أيضا(إيمان الناس أنفسهم بأهميته و التفافهم حوله وعملهم على تجسيده). فإن مشروع إخناتون التوحيدى قد فشل لغياب الشرط الموضوعى:

"**إخناتون:** كنت أظن التوحيد الدينى
سيفتح للناس جميعا بوابات تحررهم
لكن ما زال الناس هم الناس
لا فرق لديهم بين عبادة آمون وعبادة آتون"[1].

إن التناقض بين حلم إخناتون وواقع الناس فى بلد هو يحكمه والتناقش بينه ونفرتيتى والكهنة وبينه وقادة الجيش، يؤكد غياب الشرط الموضوعى لتحقيق حمله الذى ما زاد عن تغيير إله أو اختصار الآلهة فى إله واحد ما زاد عن كونه قد ضرب فكرة التعددية فى الصميم، لذلك يأتى مشروع (شى) المحمول عبر الفضاء بوساطة هرمس منفذا ومخرجا أكثر نفعا للناس.

إن فهم نفرتيتى وكهنه آتون وقادة الجيش لفكرة التوحيد، مختلف تماما عن فهم إخناتون لها:

"**نفرتيتى:** فالنخبة لا تحيا فى أوهام أو
تتفلسف تضييعا للوقت

(1) نفسه، ص ٤٤

ولهذا أدركنا أن التوحيد– سياسيا–
يخدم أغراض الإمبراطورية
فهو يمكننا أن نخضع كل الأقوام لسلطان واحد"

"**إخناتون:** (مبهوتا) ذلك تفسير لم يخطر لى فى بال قط
فأنا لم أفرض إيمانى بالقوة أو بالتدليس
بل قلت ليؤمن من شاء
أو لا يؤمن من ليس يشاء"

إذا فإخناتون مهدى بندق يؤمن بالتعددية، على حين لا تؤمن بها نفرتيتى وخلفها الكهنة والقادة:

نفرتيتى: (تحتسى ما بالكأس) رائعة هذى الخمر لكن ما تطلبه ليس يؤدى إلا للحرب الأهلية دع للناس الفرصة أن يختلفوا حول الموروث الثابت تبصرهم أمسوا شيعاً ومذاهب تتناحر بغضا وسخيمة عندئذ يقتلون وتنفرط الوحدة(صوت رياح بالخارج)

إخناتون: بل يقتتلون إذا ما افتقر للأهداف الأسمى

نفرتيتى: أنت خيالى تهمل واجبك الأسمى كرئيس للدولة
(وتضع الكأس بعنف) بدلا من عدوك خلف سراب يلسع فى صحراء دماغك ذات الرمل الساخن دع جيشك يفتح إفريقيا ويؤدب منشقى آسيا واجعل كل المحكومين على رأى واحد

إخناتون: (يعود إلى مقعده منهكا) هانحن اثنان تزوجنا عن حب مع هذا لا نتفق على رأى واحد
فبأى أداة نجعل كل الناس على رأى واحد؟!

نفرتيتى: بالدين الواحد والسيف قاتلهم ثم أقلعهم يتبعوك بلا تفكير

إخناتون: دينى هو دين الحب وليس القهر الغالب

نفرتيتى: ليس الحب سوى أن نحمى الدولة والأسرة وأنا أحميك وأحمى أسرتنا منذ الصغر إلىالآن...

إخناتون: (صامتا بدهشة) ممن؟

نفرتيتى: (مقتربة منه بوجهها)من نفسك أنت. من سر يعرفه خالك (آى) والمرأة مايا أرملة أبيك الميتانية"[1].

إن الحوار بين صوت التعددية والصوت الرافض لها هو هنا نوع من شعر الفكر، شعر المحاورة، حيث منظومة الكلمات. وهو حوار يبدأ بالتلميح (رائعة هذى الخمر) فالسكوت عنه قولها يخص إخناتون والمصرح به بعد جملتها الإعتراضية السابقة مصرح به لنا نحن المتفرجين.

وإذا كانت تلك الحوارية أو المنظومة الفكرية الشعرية قد بدأت بفعل اعتراضى عناصره القول والحركة فإنها تنتهى بفعل اعتراضى ينطوى على التهديد بنبش الماضى الشخصى لإخناتون والكشف عن نقيصة فيه تشوب رسالته وتعتورها حيث تتهمه مع ابنته ميريت:

"**نفرتيتى:** (وهى تدفعه بعيدا) ما بينكما غير طبيعى
ويذكرنى يا إخناتون بماضيك الغامض."
:اسمعنى يا إخناتون لآخر مرة
زوج ميريت أخاها سيمنخ
والق وراء الظهر بأوهامك وخيالاتك"[2].

ولا يقتصر الأمر على التهديد، بل يتعداه إلى اتخاذ قرار بالتخلص منه وهكذا فإن الصرع يتدرج خلال المنظومة الحوارية السابقة. بدأت الحوارية بإخصاء نفرتيتى لفكر إخناتون، لتنتهى بقرار نفيه إلى خارج سدة الحكم. بدأت بقتل فكره ثم انتهت بقرار قتل إرادته:

"نفرتيتى... وستشهد آخر أيامك فى الحكم غدا"

إن الرواسب الثقافية تمسك بتلابيب هذا النص، فنحن نرى ترديدا حداثيا للقصة الدينية بين الخضر والرجل الصالح، ولكنها الآن صوره معادة يشخصها كل من (ميريت وشى) حيث اللغة لغز هناك واللغة اللغز هنا.

---

[1] نفسه، ص ٤٦- ٤٧.
[2] نفسه، ص ٤٧- ٤٨.

إخناتون بين معارضتين فى المسرح الشعرى(*)

تـناول عـلى أحمد باكثير قصة إخناتون تناولا مسرحيا شعريا(1). أدخل فيه الشـعر المرسـل(الحـر) إلى الإبـداع الشعرى العربى الحديث فهو فى تناوله لشخصية إخـناتون يظهره شخصا متناقضا فى قوة وحدّة فيصوره قويا فى كفره بالإله آمون بعد موت زوجته (تادو).

ويصـوره قويـا فـى إيمانـه بعـبادة آتـون حـين بعثت لـه (تادو) فى شخص نفرتيـتى ويصـوره قويـا فـى ثورتـه على إلهه آتون حين يئس من نجاح دعوته وتبين الهـوة الـتى كـان يـنحدر إلـيها ويصـوره قويـا فـى رجوعه إلى إلاهه مرة ثانية نادما مستغفرا حيث يلفظ نفسه الأخير.

وفـى كـل الحالات تتجسد الصورة المسرحية الشعرية من خلال أبعاد أربعة هـى (الـبعد المجـازى والـبعد التماثـلى والـبعد التاريخى والبعد الموضوعى)(**) ويبدو الـتماثل فـى عـدد من الصور التى تتماثل فيها بعض الصور مع بعضـها وبعض المعانى مع بعضـها:

أولا : البعد التماثلى فى تصوير باكثير لشخصية إخناتون :

فهـو قـد صوره شاعرا فى أقواله وفى أفعاله وفى أخلاقه وفى نظراته للحياة وفـى إدراكه لما فى الطبيعة من فتنة وجمال وهذا ما عبرت عنه أمه حين أخذ يصف لها مدنية الأفق بشعره:

"ما أجملها يا بنى وأجمل منها شعرك هذا البديع"

وما عبرت عنه أيضا المربية(تاى) بقولها:

" مـا تمنيـت كالـيوم عـود ليالى الشباب. هذا الفرعون الصغير أرانا جمال الحياة"

(*) توافر عدد من الكتاب على قصة اخناتون ، أشهرهم (مسرحية لأجاثا كريستى) .

(1) على أحمد باكثير إخناتون ونفرتيتى، القاهرة،دار مصر للطباعة.

(**) وهذا هو منهج توماس الإكوينى النقدى فى العصور الوسطى .

ثانيًا : البعد المضمونى فى تصوير "باكثير" لإخناتون:

أما البعد المضمونى فهو البعد الذى يصور الفكر والقيم والقضايا التى تشغل الشخصيات ومعتقداتها وفلسفتها فى الحياة: فها هو يصوره شاكا فى وجود إله والشك إعمال عقلى:

"ربى أين أنت؟ أموجود أنت أم شبح؟ ما كنت أظن إلها
يسمعنى ويرانى ؟ أنا من صنع يمناك أم أنت ربى من صنع
خيالى؟"

مثال حول عقلانيته:

باكثير يصوره مجادلا لنفسه، إذ يقلب الأسباب بين إيمانه وشكه فى سبيل توازنه:

" إن كان جاهلا فعلام ندين لرب جهول؟ أو كان به عالما
إلا أنه لم يكن قادرا أن يحمينا من سطوة أعدائه فعلام ندين
إذن لإله ضعيف؟ أو كان قديرا ولكنه لم يفعل فذاك أمرّ
وأدهى. أنعبد ربا ليس يغار علينا؟

فهو يجادل نفسه، يصارع عقله إيمانه يصارع وعيه لا وعيه؛ ليتوازن عقليا. وهو يجادل أمه (تى) فى مرة أخرى،ويجادل وزيره فى مرة ثالثة. وهو فى كل مرة يتوازن عقليا، حتى يوجد سندا عقليا لإيمانه بوجود إله. ومن جدله مع أمه تنعكس براءه روحه:

"حاشا لآتون الرب الرحيم أن يأخذ منى تادو ويجنى هذا الإثم العظيم"

الترسبات الثقافية وصورها فى آخر أيام إخناتون:

أما تناول مهدى بندق لقصة إخناتون فهى إعادة عرضه لترسبات ثقافية عقيدية بهدف معارضتها ونزع قداستها، كما أنه يكشف عن تناقض السلوك المعلن والمتقنع بالطهارة والبراءة والإنسانية والمدنية فى الوقت الذى يخفى خلفه توحشا وبوهيمية وتخلفا متأصلا فى المجتمعات البشرية عامة والشرقية منها خاصة:

تضافر البعد التاريخى مع البعد التماثلى
مع البعد التجاوزى مع البعد المضمونى
فى آخر أيام إخناتون

"**إخناتون :** لا تخدعنى فأنا أعرف تأويلات العشق الغائص فى بحر التحريم
أعرف كيف نمارس فى الظاهر أشكال التقوى بينما تتناحر فى
باطننا آلاف القطط البرية وتقود خطانا البوم وقطعان الحمر الناقرة
المجنونة

إن البعد التجاوزى ماثل فى الصورة المجازية التى تضمنها النص والبعد المضموني ماثل فى التناقض الواضح بين الظاهر والباطن الإنسانى أما البعد التاريخى فهو قائم فى قصدية توجيه الخطاب حيث هو يشير إلينا نحن الشرقيين إذ نظهر الطهر ونبطن عكسه وذلك مخترق لتاريخنا كله.

" ممن التمس العفو لفاحشتى
من إنسان يجهل كيف انحدرت نطفته؟
لا يعرف شيئا عن أصلاب قذفته؟
أو أرحام زلقته؟"

ويبرز هنا البعد التاريخى أيضا حيث يعرض لموضوع الفاحشة وموضوع التوبة وطلب العفو، وهو مطلب متصل بالعقيدة الدينية، وما كان التعرض لذلك الأمر سوى إعادة عرض لترسبات ثقافية عقيدية، بهدف نقدها،وهو عمل تنويرى لأن إعادة طرحها من وجهة نظر نقدية، لم يقصد بها الشاعر إخناتون التاريخى وإنما هو كل إخناتون جديد .

الحالات الإخناتونية المعاصرة والمتوالدة فى العصر الحديث :

وإذا كان إخناتون عند باكثير هو صورة للمؤمن الموحد المتأرجح بين الإيمان و الإلحاد انتهاء باليقين فإن إخناتون عند مهدى بندق هو صورة الإنسان المعاصر فى حالة توالد دائمة للذات دون أن يقر على حال من حالات اليقين ومهدى بندق يعكس الصورة على مجتمعنا فى محاولة لكفه عن التوجه القبلى لحركة العقل وحض

كل فرد فيه على عدم اتباع ما لم يكن من اختياره وصنعه وصولا إلى وعى ثقافى ومعرفى جديد ومتغير لا مكان فيه لقداسة .

ونخلص مما تقدم إلى أن الشاعر المسرحى الحق مسؤول عن خلق الشكل الشعرى الملائم للطبيعة المسرحية فى مواقف الشخصية ودوافعها المتباينة، أى أن يخلق لغة شعرية جديدة تتسع لحركة الصراع الدرامى بين الشخصيات المتباينة.

عليه أن يأخذ فى اعتباره تضمن كتابته لاعتبارات أربعة هى:

البعد التاريخى:

ذلك البعد الذى تتكشف من خلاله رؤية الكاتب لهموم عصره وقضاياه الكبرى ومدى تفاعل شخصياته المسرحية مع تلك القضايا الإنسانية وترسبات المعرفة الثقافية فى تاريخ أمته، تلك التى ظهرت فى ثقافته المعاصرة أو فى تاريخ الإنسانية.

البعد المجازى:

ذلك البعد يقوم عليه بناء الصورة الشعرية فى المسرحية : المجاز والكنايات والاستعارة والتخييل والقيم الجمالية ودورها فى خصوصية أسلوب الشاعر المسرحى.

البعد التماثلى:

حيث الشاعر المسرحى يقيم المسرحية الشعرية على المقابلات بين معنى وآخر وبين صورة وأخرى وبين رمز ورمز مقابل له إمعانا فى توكيد الصور والمعانى والمواقف والأحداث والشخصيات والقيم.

البعد المضمونى:

حيث التركيز على الجوانب الداخلية للشخصيات ليحيل العالم الخارجى ووقائعه إلى نتائج للعوامل الداخلية فى اتجاه التعبير عن المعنى الكلى للعمل الإبداعى نفسه أو التركيز على الجوانب الخارجية (المجتمعية أو الكونية ليؤثر بها على الذات الداخلية للشخصيات فى محاولة لدفع الذات إلى الانسياق وراء مسيرة العالم الخارجى .

وتترجم الترسبات الثقافية عبر البعد التاريخى وهو هنا ماثل فى هرمس والمشروع الذى يحمله، فهرمس فى الأسطورة اليونانية حامل رسالة السماء ومفسرها

إلى الأرض ومنه اشتق مفهوم الهرمونيطيقا (علم التأويل والتفسير) هو المقابل اليونانى للإله(تحوت) حامل رسالة الآلهة ووحيها عند الفراعنة. وهرمس هذا فى النص المسرحى هنا هو إسقاط معاصر لصورة هرمس الأسطورية التى انحدرت من أسطورة تحوت الفرعونية، فهو حامل رسالة السماء ووحيها إلى مجتمع إخناتون الموحد، إخناتون(مهدى بندق) . فما الرسالة التى يحملها هرمس من الفضاء الخارجى سوى مشروع علمى اقتصادى يغير وجه الحياة على أرض مصر. هو لا يحمل رسالة دينية أخلاقية بل رسالة مادية يراها مهدى بندق هى الأنسب لعصرنا ومجتمعنا المعاصر فى عصر العولمة وإخناتون مهدى بندق مدان، مثل أرسطو لأنه يحجر على فكرة التعدد الفكرى والاعتقادى ويصادر حق الآخر فى تقرير المصير .

الباب الخامس

معمار المسرح الشعري
في النص وفي العرض

تمهيد :

شكل الشعر معمارية المسرح الأساسية منذ بداية المسرح الأولى أي منذ العصر اليوناني مع مسرحيات اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وفي -تراجيدياتهم الشهيرة مثل أوديب والكترا وأنتيجوني وأورستس وأجاممنون وهيبوليتوس وميديا وغيرها. حتى المسرحيات الكوميدية كانت تكتب شعراً كما في (برلمان النساء ، الضفادع ، السحب) من أعمال أريستوفانيس أو من ميناندر. وقد نحا الشعراء الرومانيون في مسرحياتهم المنحى نفسه في كتابة أعمالهم ، ومنهم سينكا وبلاوتوس وتورنتوس.

استمر حال المسرح اعتماداً على الصياغة الشعرية إلى أن جاءت فترة العصور الوسطى ما بين القرنين الخامس والخامس عشر الميلادي ، أي نحو عشرة قرون (ألف عام) دخل فيها المسرح فترة انتكاس بفعل الكنيسة التي أوقفت التعليم والدراسة والفنون بوصفها ملاه تبتعد بالناس عن طريق الله إلى أن اضطرت اضطراراً إلى اللجوء للأداء التمثيلي الإيمائي المصاحب لترتيل الكتاب المقدس الذي كان يلقى باللغة اللاتينية في كل البلدان الأوروبية . وكانت تلك البداية التي تبعتها الحاجة إلى التوسع في توظيف الأداء التمثيلي خاصة بعدما ترجمت قصص الأنبياء والقديسين في اللغات الأصلية والوطنية للبلاد. إلى أن انتقلت التمثيليات الدينية من داخل الكاتدرائيات إلى خارجها وفي الساحات الأمامية للكنائس وما كان ذلك سوى رغبة في توصيل الخطاب الديني الذي لم يتوقف أداؤه عند لغة الشعر بل اختلط الشعر بالنثر والتمثيل بالغناء والإلقاء بالتمثيل الصامت ، كذلك حطمت الوحدات الثلاث ونظرية الفصل بين الأنواع وكل ما وضعه أرسطو وضمنه من نظرية المسرح في كتابه الشهير (فن الشعر) وما يتضمنه من بعده كتاب هوراس (فن الشعر) في العصر الروماني وبذلك يمكن القول إن الأشكال المسرحية في العصور الوسطى قد كانت لها المبادرة — دون رغبة في تطوير فن المسرح نفسه بل دون إدراك أو اهتمام بذلك الهدف وإنما كان التطوير أو التراجع عن الشروط أو الأصول التي تأسس عليها معمار النص المسرحي الشعري على يد الإغريق والتي نظّر لها أرسطو استناداً إلى تقنيات الكتابة في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس، كان ذلك التطوير أو التراجع تلبية

لحاجـة الكنيسـة – خاصـة شـباب كهنـتها – إلى توصيل الخطاب الديني الذي لم يكـن يصـل بسـبب أمية الناس في أوروبا ، خاصة وأن الصلوات تتلى باللاتينية التي أصـبحت بالنسـبة للغالبـية لغـة ميتة في تلك العصور . ولولا حفظ مكتبة الإسكندرية القديمـة لنصـوص المسـرح اليوناني ولولا ترجمة ابن رشد وابن سينا والفارابي لكتاب أرسـطو (فـن الشـعر) لماتت نظرية المسرح واندثر فنه ، مع أن هناك ما يثبت تحطيم شروطه في عصر أرسطو نفسه.

كذلـك يمكـن القـول إن بذرة المسرح الشامل قد بذرت أو أعيد بذرها في تلك العصـور حيـث وظّـف الخطاب الديني كل فنون الأداء بهدف ضمان توصيله. وما أن بزغـت شمـس عصـر النهضـة عـلى أوروبـا حـتى أضـاءت وجوه العلم والأدب والفن والعمـارة ؛ أشـع المسـرح مـن جديد نصاً شعرياً وتمثيلاً وعرضاً على أيدي شعراء من إيطاليـا مـثل (موسـاتو) في التراجيديا و(ميكيافيللي) في الكوميديا وشكسبير ومن قبله مـارلو وبن جونسون في إنجلترا ولوب دي فيجا في أسبانيا ثم جاء القرن السابع عشر بصـحوة كلاسـيكية جديـدة مـن فرنسـا عـلى يـد (كورنـي) و (راسين) في التراجيديا و(موليير) في الكوميديا.

كذلـك يمكـن القول إن معمار النص المسرحي الشعري قد شهد تغيراً إلى حد مـا مـن عصـر إلى عصـر تالٍ لـه تبعاً لتغير الشرط الذاتي لكل شاعر من ناحية ولتغير الشـرط الموضوعي تبعاً لتغير المجتمعات وتفاعلاتها؛ وظهر هذا التغير في اختيار مادة بـناء المسـرحية الشـعرية لغـة وفكـرة وشخصـيات وأحـداث، وتقنية موسيقية وتقنية إيقاعية، ومن ثم فقد تباينت أشكال نسج تلك المادة نسجاً دراميا تراجيدياً كوميدياً، أو تراجيكومـيدياً ، إذ تخلخلـت وحـدة الموضـوع فرأيـنا نصاً مسرحياً ذا حبكتين ، ونصـاً مسـرحياً متجاوزاً لنظرية الفصل بين الأنواع – كما في مسرحية (آدم) في القرن الـثاني عشـر المـيلادي وفي (الملـك لـير) لشكسـبير وغيرهـا – إذ لم تعـد المسـرحية تراجيديا خالصة أو كوميديا خالصة ، وتبعاً لتغير الشكل المعماري للنص المسرحي ، تغير تعبيره ، ومن ثم تغير تلقيه بعد أن تغيرت مادة عرضه وشكله ومن ثم تعبيره .

عـلى أن تلـك الـتغيرات في معمـار الـنص المسرحي الشعري ومن ثم تغيرات العرض المسرحي لذلك النص نفسه تخضع لعدد من المراحل:

أولاً : مرحلة الاختيارات :

أ - في النص : اختيار الأسطورة أو الحدوتة أو الحادثة والشخصية التاريخية أو الأسطورية واختيار مواقفها ومستويات لغتها تبعاً لطبيعة بعدها الاجتماعي أو الميتافيزيقي ولبعدها النفسي وثقافتها .

ب - في العرض : اختيار النص بوصفه المادة الأساسية للعرض المسرحي ثم اختيار الممثلين والفنيين والتصميمات والألحان بوصفها عناصر تشكيل أو تجسيد أو بناء معمار العرض المسرحي.

ثانياً : مرحلة التشكيل أو البناء التجسيدي :

أ - في النص : إتمام عملية صياغة النص المسرحي الشعري نفسه وفق أسلوب يشعر فيه الشاعر المسرحي نفسه أن شخصياته تستدعيه لتعبّر عن إرادتها ومشاعرها المتصارعة، بحيث تكون لكل منها خصوصية لغتها وهويتها الفكرية والثقافية والاجتماعية والنفسية.

على أن يقتصر تدخل الشاعر المسرحي فحسب في تنظيم تعبيراتها وتقسيمات الأحداث في لوحات أو مشاهد أو مناظر وفصول وفق حتمية درامية ، أو وفق تغييب مقصود من الشاعر المسرحي نفسه لعنصر أو أكثر من تلك العناصر ؛ تحقيقاً لحالات الإدهاش الملحمي المحمول على حض غير مباشر لتغيير أسبابه أو الإدهاش العبثي غير المبرر.

ب - في العرض : تجسيد المخرج المسرحي لحياة النص ببعثها على منصة المسرح في صياغة فرجوية فكرية عزفية بالأداء التمثيلي والغنائي والموسيقي والسينوغرافي والاستعراضي — حسب حاجة التعبير المسرحي — وصولاً إلى وضع اللمسات الجمالية وضبط الإيقاع العام للعرض بحيث تتساوق كل مواد التشكيل المجسد للتعبير المسرحي ليتحقق التأثير الدرامي عبر التأثير الجمالي.

والأمر في كلا العمليتين معمار النص المسرحي الشعري أو النثري سواء أكان النص قد تأسس في شكله أو صياغته على أسلوب الشعر التقليدي (العمودي) أم على أسلوب شعر التفعيلة (الحديث) فإن ذلك لا يخرج عن مراحل بناء عمارة، فالعمارة لا تقوم دون حيازة الباني أو صاحب المصلحة لمكان البناء ، والعمارة لا

تقوم دون تصميم لشكل البناية ودون مواد البناء وعمّال البناء والمشرف على البناء ودون تحديد وظيفة المبنى نفسه والغرض من بنائه. وإذا كان بناء عمارة يخضع لعدد من شروط يلتزمها المصمم يراعي فيها طبيعة الأرض من حيث جغرافيتها ، تضاريسها ، الإمكانات المادية التمويلية ، الغرض من البناء (الجانب النفعي) المساحات (الفراغات — الإشغالات — الأدوار — الإضاءة — التهوية — المساحة المكشوفة — المساحة المغطاة — المنافع — الجوار — مواد البناء نفسها — الجماليات)

فإن الكاتب المسرحي شاعراً كان أم ناثراً يضع في حسبانه دراسة كل ما يتصل بمعمار نصه المسرحي بما يحقق لـه أسلوب الصياغة التي تقيم لـه بناءه المسرحي . والأمر نفسه ينطبق على المخرج المسرحي، حتى مع إمكان اعتماده أسلوباً فنياً مغايراً في بناء شكل عرضه المسرحي أو هيئته قد يكون مغايراً للأسلوب الأدبي للنص المسرحي الذي يتصدى لإخراجه سواء أكان نصاً شعرياً (تقليدياً أو حديثاً) أم نصاً نثرياً باعتبار النص المسرحي في كل الأشكال التي صيغ بها مجرد مادة رئيسية في صياغة العرض المسرحي وتجسيده في شكل قابل للفرجة والتلقي التطهيري الأثر أو التغييري الأثر.

الفصل الأول

إشكالية التعبير في المسرح الشعري التقليدي

تتشكل بنية النص الكلامية في النص المسرحي بالشعر العمودي عبر نظام الأبيات الشعرية المقفاة والتي تقوم باعتماد حركة "روى" واحدة في كل موقف من المواقف الدرامية في صراع الشخصية ، بمعنى إمكان تغير أو ضرورة تغير البحر الشعري والتقفية في حوار الشخصية مع تغير حالاتها وتباينها على المستوى النفسي والاجتماعي والمستوى الثقافي والفكري ، تبعاً لأبعادها النفسية والاجتماعية التي يتحتم مراعاتها بما يحقق هويتها ويؤكد ذاتها وخصوصية تلك الذات في إطار الحدث الدرامي نفسه . وهذا يستوجب تغير القوافي أيضاً – تبعاً لتغير الموقف والشخصية والحالة النفسية والمزاجية والمحيط – وقد يوزع الشاعر المسرحي مقاطع أو كلمات من بيت شعري واحد أو أكثر على عدد من الشخصيات ، وذلك شريطة أن تشترك تلك الشخصيات نفسها في الحدث نفسه في الحالة النفسية ، وذلك ما لجأ إليه أحمد شوقي في مسرحياته : (مجنون ليلى – مصرع كليوباترا – الست هدى وغيرها) :

" **قيس:** ليلى

المهدي: من الهاتف الداعي ؟ أقيس أرى
ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا ؟

قيس: ما كنت يا عم فيهم !

المهدي: أين كنت إذن؟

قيس : في الدار حتى خلت من دارنا النار
ما كان من حطبٍ جزلٍ بساحتها أودى الرياح به والضيف والجار

المهدي: ليلى ، انتظر قيس ، ليلى

ليلى: (من أقصر الخباء) ما وراء أبي ؟

المهدي: هذا ابن عمك ما في بيتهم نار

ليلى: (تظهر ليلى على باب الخباء)

قيس ابن عمي عندنا يا مرحبا يـا مرحبـــــا

قيس : متعت ليلى بالحيـاة وبلغــت الأربـــــا

ليلى : عفـــــراء

عفراء : مــولاتي

ليلى: تعالي نقض حقاً وجبا

خذي وعاءً واملئيـه لابــن عمـــي حطبـا

عفراء: (تخرج وتتبعها ليلى) *

قيس: بالـــروح ليلـــــى قضت لي حاجة عرضت

ما ضرها لو قضت للقلب حاجاتِ

مضت لأبياتها ترتاد لي قبساً

والنار يا روح قيس ملءُ أبياتـي

كم جئت ليلى بأسباب ملفقةٍ ما كان أكثر أسبابي وعلاتي

ليلى: (تدخل ليلى) قيـس

قيس: ليلـــى بجانـــبي كل شيء إذن حضـــر

ليلى : جمعتنـا فأحسنــت ساعــة تفضُــلُ العُمُـرْ

قيس: أتجديـن ؟

ليلى: مـــــا فـــــؤا دي حـديـدٌ ولا حجـرْ

لك قلبٌ فسلـه يـــا قيس ينبئـك بالخبـر

قد تحملت في الهوى فوق ما يحمـل البشـــر

قيس: لست ليلاي داريـــا كيف أشكـــو وانفجـر

أشرح الشـوق كلّــه أم من الشوق اختصـــر؟

ليلى: نبني قيس مـا الــذي لك في البيد من وطـر؟

لـك فيهـــا قصائـــد جاوزتهـا إلـــى الحضـــر

كـل ظـــبي لقيتَـــهُ صغت في جيده الــدُّرر

---

* ليس هناك مبرر درامي أو ضرورة تحتم خروج ليلى. وكان يمكن لشوقي أن يجعل قيس يؤدي بنفسه منفرداً في وجودها. فتلك تقنية درامية صحيحة خاصة وهي متلهفة على وجوده معها منفردين.

	أتُرى قد سلوتنا	وعشقت المها الأخر؟
قيس:	غرت ليلى من المها	والمها منك لم تغر
	حَسْبُ البيد أنها	بك مصبوغة الصور
	لست كالغيد لا ولا	قمرُ البيد كالقمر
ليلى:	ويح قلبي ما أرى	

قيس

قيس:		ليلى
ليلى:		خذ الحذر
قيس:	رب فجر سألته	هل تنفست في السحر
	ورياح حسبتها	جررت ذيلك العطر
	وغزال جفونه	سرقت عينك الحور
ليلى:	اطرح النار يا فتى	أنت غاد على خطر
	لهب النار قيس في	كمك الأيمن انتشر
قيس:	وذئاب أرقت يا	ليلَ من أهلك الغُير
	أنست بي ومرغت	في يدي الناب والظفرُ
ليلى:	ويح قيس تحرقت	راحتاه وما شعر
قيس:	أنت أججّت في الحشى	لاعج الشوق فاستعر
	لم تخشين جمرة	تأكل الجلد والشعَر[1]

نلاحظ فيما اقتطفنا من حوار بما يؤكد ما ذهبنا إليه من توزيع كلمات البيت الواحد على أكثر من شخصية تتوافق حالاتها النفسية في موقف درامي واحد تجتمع فيه أكثر من شخصية حيث يشتبك الصراع ليكشف عن نوازع بشرية متعارضة حيناً ومتصارعة أحياناً تعبيراً عن مشاعرها وإراداتها الذاتية.

ومع أن الشخصية (قيس) في المونولوج مع حالة الوجد التي يعيشها في وجود ليلى التي شاركته الحالة نفسها ، إلاّ أنه منفرداً يكون أكثر وجداً وقدرة على بث لواعج نفسه لنفسه . وهنا يتغير إيقاع مونولوجه ليعبر عن صراع وجدانه مع

---

(1) أحمد شوقي ، مجنون ليلى ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ص ص ٢٤ - ٢٨.

قدراته الإرادية مجسداً لحالة الوجد والمعاناة التي يكون تغلبها حتمياً على إرادة الشخصية لذلك تواصل الشخصية تعبيرها عن تلك المعاناة من بحر شعري واحد، وقافية واحدة وروي واحد.

وفي الديالوج الذي تكشف فيه شخصيتان عن حالة معاناة متوحدة كما هي الحال عند ليلى وقيس في المشهد السابق مع اختلاف عرض كل شخصية لوجدانها:

" ليلى : قد تحملت في الهوى　　فوق ما يحمل البشر

قيس: لست ليلاي داريا　　كيف أشكو وانفجر

أشرح الشوق كلّه　　أم من الشوق انفجر "

فليلى تصرح بمعاناتها في حبها لقيس ولكن قيس يدور حول نفسه متسائلاً ولذلك اختلفت طريقته في التعبير عما يعاني عن طريقتها ، فهي تعبر عن تلك المعاناة تعبيراً واضحاً بينما يعبر هو عن معاناته بالدوران حول ذاته عبر تساؤلاته التي يعلم هو تمام العلم أن الإجابة عنها قابعة في داخله لذلك لا يتغير الوزن أو البحر ولا تتغير القافية أو حركة الروي.

ولأن كل منهما يعيش حالة المعاناة بسبب حبه الشديد للآخر لذلك وضع لهما شوقي الكلمات المناسبة في قالب بحر شعري واحد وروى واحد وقافية واحدة فحقق بذلك تعبيراً شعرياً دramياً شديد التأثير من الناحية الدرامية ومن الناحية الجمالية الإيقاعية على حد سواء فأمتع وأقنع وأثرى وأثّر.

على أنه من الملائم أن نؤكد على أن تغير البحر الشعري والروي والإيقاع ضرورة حتمها الموقف الدرامي وطبيعة الشخصية في أبعادها الثلاثة أو في صورتها النمطية إن لم تكن من لحم ودم (نموذجاً أو صفة اجتماعية) ونحن نجد ذلك في المشهد الذي قدم فيه ابن عوف موفداً من لدنّ الإمام (الحسين بن علي) — رضي الله عنه — وسيطاً لقيس وخاطباً ليلى له من أبيها المهدي الذي يأمر ليلى بإكرام الضيف:

"ليلى: (وراء حجاب)

أبي ألــف لبيّــك *

ابـن عوف: لا بـــــــل قفـــى فما بي ظماءٌ ولا بي سغبْ
وأعلم أن القِرى دينكم وأن أباكِ جوادُ العـــربْ
ولكن طعامي **

ليلى: ماذا أقترح

ابـن عوف: طعام الرسول بلوغ الأرب

ليلى: أتقـرن قيســاً يـا أمــير ؟

ابـن عوف: ولم لا وقد جئت من أجله
ومن أنا حتى أضم القلوب وأعطف شكلاً على شكله ***
لقد جمع الحب روحيكما ومازال يجمع في حبـله

ليلى: (في استحياء)
أجل يا أمير عرفت الهوى

ابـن عوف: فهلا عطفت على أهله؟!"

وهـنا يخمـن ابـن عوف أنها توافق على ارتباطها بقيس لذلك يتوجه مباشرة إلى وليها :

ابـن عوف: أبا العامرية قلب الفتـــاة يقول وينطق عن نبلــهِ
فأصغ لــه وترفق بـــــــه ولا يسعَ ظلمُك في قتلهِ

ولأن ليـلى تـريد قيسـاً حقاً زوجاً لها — في قرارة نفسها أي جوهر ما تشعر به — فقد تريثت في مباغتة ابن عوف ووالدها بما يصدم ابن عوف ويمد حبل الصراع الدرامـي على الغارب — هذا من ناحية الموضوع — ومن ناحية الشكل فإن تأخر ردها بالرفض يحقق عنصر التشويق وهو من جماليات الكتابة ومن أدبيات العرض أيضاً :

المهدي: أأظلم ليلى معاذ الحنان متى جار شيـخٌ علـى طفلــهِ ؟
هو الحكم يا ليلَ ما تحكمين خذي في الخطاب وفي فصله

---

* لا أرى لفظة (ألف) هنا مناسبة ، فهي تعبير عامي مصري معاصر ، (لبيك ألف مرة) هي لفظ نافر عن ثقافة العرب في بادية بني أمية التي عاشتها ليلى العامرية .

** صمته هنا ضرورة حتى تصبح مبادرتها بسؤاله عمّا يطلب ضرورة درامية والإرشاد هنا ضمني وإن لم يكتب.

*** هذا الأسلوب من مؤثرات الفن التشكيلي حيث تقنية إضافة كتلة إلى كتلة أخرى أو مقاربة في درجات اللون الواحد في اللوحة الواحدة.

ولعل ليلى قد أحرجت من أبيها الذي ألقى بالقضية في حجرها وكأنه يختبرها ويختبر فعاليات التقاليد ومدى تربعها في وجدانها وربما كان منفتح العقل حقاً لذلك كان جوابها سؤالاً يلحق به تعبير عن جوهر ما تشعر به نحوه :

ليلى : **أقيساً تريد؟**

ابن عوف : **نعم**

ليلى : **إنه** **منى القلب أو منتهى شغله ***

غير أن الشرط الموضوعي يشوش على الذات لذا تلقي به في حجر الوسيط الحسيني :

" ولكن أترضى حجابي يـزال **وتمشي الظنون على سدله؟**
ويمشي أبي فيغض الجبيـــن **وينظر في الأرض من ذلــه**
يداري لأجلي فضول الشيوخ **ويقتلني الغـم مـن أجلـه**
يميناً لقيت الأمرّيــــن مـــن **حماقة قيـس ومـن جهلـه**
فُضحتُ به في شعاب الحجاز **وفي حَزْنِ نجدٍ وفـي سهله**

وهنا لابد من فترة صمت كضرورة درامية تعطي الضيف فرصة للرد الذي لا يملكه أمام حجة التقاليد التي يعرفها ويحفظها أيضاً وهو رسول حفيد النبي (محمد) فلما لم يحر جواباً تعطيه ردها في رقة المحب الحزين ، تحقيقاً لإرادة التقاليد الموروثة وكأنها حلت محل إرادة الآلهة اليونانية القديمة :

"فخذ قيس يا سيدي في حماك **وألق الأمان علـى رَحْلِـه "**

إن ضرورة الصمت —هنا— لا تبطل مفعول (فاء العطف) لأن قرارها محدد سلفاً في داخلها حتى لو قبل بما أخذته على قيس

"ابن عوف: إذن لن تقبلـــي قيسـاً **ولـــن ترضي بـــه بعـــلاً ؟**

والصمت هنا ضرورة أبلغ فهي لم تصرح برفض يده ولكنها تبحث عند (ابن عوف) عن مخرج شرعي لكنه غير ذي حيلة :

"إذن أخفق مسعـــاي **وخاب القصد يـا ليـلى "**

---

* نلاحظ تقطيع أوصال البيت حسب الموقف النفسي الواحد والموقف الدرامي على عدد من الأشخاص لهم نفس الحالة النفسية والدرامية.

وبإزاء إحباطها في تقاعس ابن عوف وسيط الحسين عن إيجاد مخرج يحفظ وجه أبيها تتقنع بشكره :

"ليلى : على أنـك مشكــور ولا أنسى لك الفضـلا
وأوصيك بقيس الخير لا زلـــت لـه أهــلا
فقيس يعـــوزه حام فكنه أيهـا المـولى"[1]

لقد تغير إيقاع حديث ابن عوف عن إيقاع حديث ليلى ما بين الفعل ورد الفعل، كما تغير الإيقاع لتغير الإحساس الخارجي لابن عوف عن الإحساس الداخلي لليلى وذلك لأن الموضوع المثار يخصها ويلتصق بكيانها الذاتي من ناحية (الشرط الذاتي للشخصية) ويرتبط بثقافة القبيلة (الشرط الموضوعي) وهو شرط ضاغط على الشرط الذاتي مع أنه يقع خارج ذات الشخصية ، بينما يقع الموضوع المثار نفسه خارج ذات ابن عوف ، لأنه مجرد وسيط. والوساطة بالنسبة له ليست مضمونة النتائج لأن القرار في حسم الموضوع المثار ليس بيده ، وإنما هو بيد "ليلى" فهو مرتهن بإرادتها وبمدى سيطرة مشاعرها عليها أو سيطرة عقلها على مشاعرها فلذلك التباين في مدى ارتباط كل شخصية منهما بالموضوع ، اختلفت مادة الكلمات والقافية ومن ثم الموسيقى الداخلية لنسق البيت الشعري عند كل من الشخصيتين ، مع أن الأسلوب البلاغي كان واحداً حيث تأسس حوارها على الاستفهام الاستنكاري:

" ولكن أترضى حجابي يزال وتمشي الظنون على سدله ؟ "

وتأسس حواره في رده على النتيجة المقترحة منها على طلبه السابق على الاستفهام الاستنكاري أيضاً :

" إذن لن تقبلـــي قيســـاً ولن ترضـــي بـــه بعـــلاً "

على تعبير تقريري لذا خلا من الصورة فهو تعبير نثري مع أنه نظم شعراً وذلك لا يقلل من قيمة التعبير. ومع أن أسلوبيهما متناظر ، إلاّ أن استفهامه الاستنكاري حول النتيجة التي ألقتها ككرة في ملعبه ، كان تقريرياً، للاعتبار الذي سقّته حول دافعه بوصفه وسيطاً خارجياً . ومن ناحية ثانية لاعتبار طلبه خروجاً —

---

(1) المصدر السابق نفسه ، ص ٧٢ وما بعدها.

بشكل ما — عن ثقافة البيئة القبلية (عاداتها) فوساطته تعد خطوة تنويرية تهدف إلى نوع من الهدم للثقافة السائدة (ثقافة القبيلة) لذا كان توجهه مباشراً لأن التنوير توجه مباشر يستهدف بناء ثقافياً جديداً ومغايراً وهو لا يتحقق دون هدم للبناء الثقافي القديم وهذا هو نهج الحياة : هدم وبناء لا يتوقف.

ومن الناحية الذاتية فإن إخفاق الوسيط (ابن عوف) في مسعاه وإن عكس ضيقاً لديه فإن ذلك لا يتعادل مع شعورهما بالحزن لإخفاق تواصلها وقيس في حبهما الذي يمثل بالنسبة لكليهما حياتهما بنفسيهما. والحزن شيء والضيق شيء آخر، ومن ثم يكون من الطبيعي اختلاف مادة التعبير عن كل شعور منهما واختلاف شكل التعبير وإيقاعه تحقيقاً للدلالة التي قصدها كل منهما.

ويستخدم شوقي تقنية التخلص الدرامي الشعري وسيلة يعيرها لشخصية ليلى تخلصاً من مسألة الحرج الذي وضعت فيه ابن عوف بتلقائية ، فيجعلها تغير الموضوع وبذلك يتطور الحدث الدرامي ؛ حيث تخاطب والدها متسائلة مع سبق الإصرار والترصد عن ما جاء (ورد بن ثقيف) يطلبه :

ليلى : **أبي وردٌ هاهنا منذ ساعتين ففيم أتى ؟ ما يبتغي ؟**

المهدي: **جاء يخطبُ**

إن ليلى في محاولتها الظاهرية للتخلص من الحرج إنما هي تجلد نفسها عقاباً لها على قهر إرادة الموروث فيها على مشاعرها وعلى ذاتها وجوهر عاطفتها.

ومع أنها حاولت حسم الموضوع بالنسبة لوساطة ابن عوف في غير صالح قيس ، إلاّ أن ابن عوف ، لا يستسلم فيتداخل معها مسائلاً ، ربما ليقارن "ورد" — هذا — "بقيس" أو يلفتها إلى ذلك المنحى ربما لتراجع النفس :

" ابن عوف: **ومن ورد يا ليلى؟ وهل تعرفينه؟**

ليلى : **فتى من ثقيفٍ خالصُ القلب طيبُ**

أتى خاطباً بعد افتضاحي بغيره وعاري، أهذا يابن عوف يخيب

تشكل التساؤلات في نهايات حوارها ما عجزت عن البوح به (المسكوت عنه).

ولأن ردها جاء حاسماً وقاطعاً بحيث لم يترك للوسيط فرصة لمقارنة ، وظف شوقي الكلمات الواضحة والمباشرة والتي تتسم بالتوكيد بالتنوين الذي يضاعف من وقع اللفظ في أذن السامع: "فتى من ثقيف" " أتى خاطباً " في صياغته للحوار. وهي دائماً تلقي على الضيف سؤالاً علّه يكشف عن شيء يرد عنها قرارها التعسفي ويرفع عنها ثقل ما تحمل من كبت الموروث وقهره لمشاعرها الحقيقية. وهي تردف بعد ذلك بالسؤال عن مكان "ورد" — هذا — لتقطع على ابن عوف خط الرجعة — ربما — وربما إسقاطاً لما تعانيه من حزن ويأس فهي تقدم حقيقة على انتحار معنوي على مرأى من شاهد شرعي :

"ليلى : أبي وردُ الآن؟

المهدي: عند قرابة
من الحي ضموه إليهم ورحبوا
فإن شئت أرسلنا إليه

ليلى : ابعـــث ادعـــه وجئنا بقاضي نجدٍ اليوم يكتبُ "

وبذلك يتطور الحدث فيقابل ابن عوف حدة ليلى بحدة مماثلة ناقداً موقف ليلى غير الموضوعي :

"ابن عوف: تجاوزت ليلى غاية السخط فاذكري عواقب رأي قد رأيت سخيف

وعند ذلك تلطف ليلى الموقف بتبريرها لموقفها الذي اتخذته رغماً عن شعورها الحقيقي ناقضة لوضعها بوصفها أنثى . وأرى أن شوقي هنا قد أحكم التقنع خلف ليلى ليبث رأيه في وضع المرأة في مجتمع ثلاثينيات القرن الماضي في مصر وبلاد العرب :

"ليلى: أكنت ابن عوف غير أنثى ضعيفة تناهت لرأي في الأمور ضعيف

هكذا يتخذ الشاعر خطاً أو أسلوباً يحتمي به حيث خص أسلوبها بتساؤلات استنكارية تسري معبرة عن حالة الإذعان للجبر الاجتماعي. بينما ابن عوف يبرر وقفته المساندة لقيس بأنها مساندة لهما معاً ولا ينسى أن يصف موقفها الخاذل لسعيه بعدم الشرف:

"ابن عوف: أرى وقفتي يا ليلى كانت شريفة ولكن جزائي كان غير شريـف

ولاشك أن اختيار شوقي لقافية تبريرها وتبريره كان اختياراً متوافقاً حيث تتقارب المعاني فيها وتجسد الحالة التي تخيم على الموقف من الناحية النفسية (فسخيف وضعيف وغير شريف وغير نظيف) كلها معان تتساوق بعضها بعضاً فالضعف وانعدام الشرف شيئان أقل ما يوصفان به هو السخف وكذلك عدم النظافة. وهكذا تسود حالة الأسف بينهما متوازية مع حالة التبرير: وهما تعبيران تحققا عبر الصياغة الحوارية الدرامية التي تخير لها الشاعر مادتها الكلامية بدقة وحساسية بحيث لا يصح تبديلها بغيرها:

"ليلى: أنظف ثوبي يا أمير فطالما ظهرت به في الحي غير نظيف "

وكأنها تحث ابن عوف على أن ينفي عنها ما قد يشاع عن طهارتها ويرد عنها تبعة الموروث غير أنه آخذ بظاهر القول مكتف بسطحه الخارجي:

"ابن عوف: لئن كنت يا ليلى بوردٍ قريرةً فإني على قيسٍ لجدُّ أسيفِ "

وهنا لا يتبقى له إلاّ الرحيل مودعاً أبيها ومتمنياً لها التوفيق :

"ابن عوف: ألا يحفظ الله يا سيد الحمى لقد طال لبثي عندكم ووقوفي

ووقفت ليلى

ليلى: لقد كنت سيدي حليفاً لقيس هل تكون حليفي"

حليفها في ماذا ؟ مع مشاعرها ضد التقاليد أم مع ابتعادها عن قيس. القول هنا حمّال أوجه وهي مضمرة في داخلها غير أنه آخذ بظاهر قولها ؛ لذلك فإنه يعلن بحسم عدم قبوله بمساندتها في موقفها الذي اتخذته فيما فهمه من ظاهر قولها :

"ابن عوف: سألت محالاً إنما جئت خاطباً لوردٍ القوافي لا لوردٍ ثقيفِ "

وهكذا جاء رد ابن عوف بمثابة صفعة لليلى. وهي لطمة لاشك أفاقتها وردت إليها عقلها الذي غيبته تحت إذعانها لقهر الموروث ، فسلمت نفسها وقرارها لانفعالة طائشة كانت حالة من حالات الإسقاط النفسي، انتصاراً للعادات والتقاليد. لهذا فإنها فور اختلائها بنفسها ؛ تراجع نفسها ومن ثم يطوع شوقي الكلمات في شكل يصبغها بصبغة الحزن ويوقّعها بإيقاع مجسد للموقف النفسي الذي فرضته مراجعة النفس :

"ليلى: رباه ماذا قلت؟ ماذا كان من ... شان الأمير الأريحي وشاني*
في موقف كان ابن عوف محسناً ... فيه وكنت قليلة الإحسان
فزعمت قيساً نالني بمساءة ... ورمى حجابي أو أزال صياني
والنفس تعلم أن قيساً قد بنى ... مجدي وقيسٌ للمكارم باني**
لولا قصائده التي نوّهن بي ... في البيد ما علم الزمان مكاني
مجدٌ غدا يُطوى ويُفني أهلهُ ... وقصيدُ قيسٍ فيّ ليس بفاني***
مالي غضبتُ فضاع أمري من يدي ... والأمر يخرج من يد الغضبان****
قالوا انظري ما تحكمين فليتني ... أبصرت رشدي أو ملكت عناني
مازلت أهدى بالوساوس ساعةً ... حتى قتلتُ إلنين بالهديان
وكانني مامورة وكأنما ... قد كان شيطانٌ يقود لساني
قدّرت أشياءً وقدّر غيرها ... حظٌ يخطُ مصاير الإنسان "[1]

اختلف الإيقاع في هذا المونولوج الذي تتصارع فيه إرادة ليلى مع مشاعرها إظهاراً لمعاناتها لتنتصر مشاعرها في النهاية ولذلك اختلف البحر والروى والقافية ، ومن ثم الإيقاع ليصبح أكثر التصاقاً بالمشاعر فبدا كلامها غناء أكثر منه إلقاء . فحديث المشاعر أو البوح قريب من روح الغناء خاصة إذا حمّل بشعور بالقهر أو بالخديعة والأسف.

أولاً: الكورس والشعر :

لأن الحديث الجماعي (الكورس) يحتاج إلى مقاطع كلامية قصيرة وتلغرافية ورشيقة الإيقاع؛ حتى يصبح أداؤها سلساً ومتيسراً على الأداء الجماعي المتوحد نبراً وإيقاعاً وانسياباً في ا لشدة واللين والصعود والخفوت ؛ مع توحد الأصوات في جميع المستويات الأدائية إلاّ في حالة قصد الفكر الأدائي ضرورة للتوزيع الصوتي الغنائي ، وفي المسرحية نفسها يتمثل الأداء الجماعي في نشيد الجن ويتمثل التنويع الإيقاعي المحقق لطبيعة الغناء والأداء الجماعي :

---

* تماثل في الصورة

** تناقض بين البيت وسابقه مع توكيد (بنى – باني) وترادف معنوي (المجد – المكارم)

*** تواز معنوي وصورة للقناع .

**** تخصيص فتعميم

(1) المصدر نفسه ، ص ص ٧٣-٧٩.

" نشيد الجن: هذا الأصيل كالذهب هلم يـــا جـن العـــرب

علـــى الوهـــاد والكُثـــب

الرقص يبعث الطرب هلم يـــا جـن العـــرب

هلم رقصة اللهـــب إذا مشى على الحطب

نحن بنـــو جهنمـــا نغلي كما نغلي دمـــا

نثور في الأرض كما ثار أبونـــا في الســـما

نحـــن بنـــو الجبـــار للعلـــم المنـــار "[1]

نلاحـظ هـنا اختلاف الإيقاع والبحر والروى والقافية في حديث الكورس عنه في الحديـث المنفرد وفي الحديث الثنائي بما يناسب الموقف الدرامي ويوافق إمكانات الأداء الجماعي المحمول على أصوات موحدة لتبدو وكأنها صوت واحد .

وبعـد أن استعرضـنا الطبـيعة المعماريـة البنائـية للـنص المسـرحي الشـعري التقلـيدي نقـف عـند طبـيعة معمـار الـنص المسرحي الشعري ذي التفعيلة . بعد أن نـتوقف مـع الشـعر التقلـيدي في التعـبير الدرامـي الشـعري ومدى صدق تمثله لصدى الحـياة أو زيـف تمـثله لهـا ، وبعـد الـتوقف عـند تقنيات الأداء التمثيلي أو الغنائي للمسرحية الشعرية التقليدية (بالشعر العمودي).

ثانياً : التعبير الدرامي بين صدى الحياة وزيف التصوير :

لا فكـاك من الحديث عن الضرورة الحياتية في واقعها المعيش واشتباكها مع الضـرورة الدرامـية عند الحديث عن تقنيات النص وتقنيات العرض المسرحي ، وهذا مـا نناقشه في نص "مجنون ليلى" . فلقد حفلت التقديمة الدرامية للمسرحية الشعرية (مجـنون ليـلى) بوصف للمكان والزمان وبسلوك ثقافي لا يتطابق مع الضرورة الحياتية في مجتمع البداوة في الجزيرة العربية في عصر (مروان بن الحكم) :

"سـاحة أمام خيام المهدي في حي بني عامر — مجلس من مجالس السمر في هـذه السـاحة — فتـية وفتـيات مـن الحي يسمرون في أوائل الليل وفي أيدي الفتيات صـوف ومغـازل يـلهون بهـا وهـم يتحدثون — تخرج ليلى من خيام أبيها عند ارتفاع الستار ويدها في يد بن ذريح"

---

(1) المصدر نفسه ، ف. الرابع ، ص ٧٩.

الإرشاد هنا لا يجسد حياة البدو إذ كيف يكون جائزاً في مجتمع البادية انفراد فتاة وفتى غريب عنها بل عن ديارها في خيمة يجلس أمامها فتية الحي وفتياتها؟ وفي أي عصر؟ في العصر الأموي وفي الجزيرة العربية . الصورة هنا تطابق السلوك الثقافي الباريسي! كما أن العمل ليلاً (غزل ا لصوف) في الليل وفي أثناء السمر لا يطابق الضرورة الحياتية :

ليلى : (عند ارتفاع الستار ويدها في يد ابن ذريح)

دعي الغزل سلمى وحيّي معي — منار الحجاز فتى يثرب

(تصافحه سلمى)

ويا هند هذا أديب الحجاز — هلمي بمقدمه رحّبي

(تصافحه هند ويحتفي به السامرون)

سعد : **أمن يثرب أنت آتٍ؟**

ابن ذريح : **أجـــل — من البلد القدس الطيب**

ليلى: **أيا بن ذريح لقينا الغمام — وطافت بنا نفحات النبي"**

إن هذا السلوك لا يتطابق مع قيم البداوة وعاداتها عند العرب ، خاصة وأن مشكلة ليلى قائمة في فضح شعر قيس لها فكيف تقدم هي للفتيات شاباً غريباً عن الحي ، له قصة حب مشهورة مع لبنى ؟! هو (ابن ذريح)؟!

إن عادة العرب أن يستقبل رب البيت ضيفه ، والموقف هنا موقف معكوس فالفتاة (ليلى) تستقبل فتى غريباً (عاشقاً) وهذا مغاير للضرورة الحياتية ، لذا فإنه يفتقد المصداقية :

"عبلة: (هامسة إلى سعد)

من ابن ذريح ؟

سعد : **فـتىً ذكــره — على مشرق الشمس والمغرب**

رضيعُ الحسين عليه السلام — وتِربُ الحسين من المكتب

عبلة : (إلى بشر ومشيرة إلى ابن ذريح)

أتسمع بشر رضيع الحسين — فديت الرضيعين والمرضعة

وأنت إذا ما ذكرنا الحسين — تصـــامت

بـشر : لا جاهلاً موضعه

ولكن أخاف إمرأ أن يُـرى   علـيّ التشيّـعَ أو يسمعـه
أحب الحسين ولكـنمـا   لساني عليـه وقلبي معـهْ
حبست لساني عن مـدحـه   حـذارَ أميّـة أن تقطـعـهْ
إذا الفتنة اضطرمت في البلاد   ورُمتَ النجاةَ فكـن إمّعَـهْ

ليلى : إبن ذريح ، نحن في عزلة فهل على مستفهم منك باس؟
دار النبي كيف خلّفتها ؟ كيف تركت الأمر فيها يُساس؟

الضرورة الدرامية والتعبير الشعري :

من خواص الحوار الدرامي التعريف بالشخصية ، وقد حمل سعد ذلك على عاتقه . ومن خواص الحوار وضروراته الفنية التعبير عن خصوصية الشخصية في اتصالها الخارجي وفي تعبيرها عن ذاتها وعما يعتمل بداخلها وذلك ما نراه في حوار عبلة وفي ما تكنه من محبة للحسين بن علي ولأمه فاطمة بنت محمد. وفيما تلمز به بشر ليكشف لنا عن ازدواج المجتمع وانقسام شخصيته بين ما يخفي وما يعلن. وهو ما دلل على صرامة الحكم الأموي وشدته مع من يستشف منه مودة لآل بيت النبي من (أبناء علي) — على وجه الخصوص- فالحوار يكشف عن الأحوال السياسية للعصر الأموي لذلك جاء مقنّعاً . فالعصر عصر إرهاب فكري ودموي — أحياناً إذا دعت ضرورة الحماقة التي يتطلبها الحاكم باسم الخلافة عن الله :

"أحب الحسين ولكنما   لساني عليه وقلبي معـه
حبست لساني عن مدحـه   حـذار أميـة أن تقطعـه
إذا الفتنة اضطرمت في البلاد   ورمتَ النجاة فكن إمّعه "

ولأن الإرهاب الفكري لا يقتصر على شعاب مكة بل في المدينة حيث أهل البيت النبوي ومن يواليهم وهم كثيرون لذلك تتأكد تصريحات بشر بتصريحات (ابن ذريح) المقرب من الحسين وآل البيت والوافد من المدينة في إجابته عن تساؤل ليلى :

"ابن ذريح : تركتها يا ليـل مضبوطـة   يحكمها والٍ شديـد المـراس
إن حديث الناس في يثرب   همسٌ وخطو الناس فيها احتراس

ولأن الموقف قد تغير ما بين تصوير رأي أهل البادية في سياسات بني مروان ورأي أهل الحضر ، إذ يعبر "بشر" عن خوف وعن نفاق وانفصام في الشخصية يعبر

"ابن ذريح" عن واقع المدينة دون أن نرى انعكاس ذلك الواقع السياسي الكابت للناس ولآرائهم والمقيد لحرياتهم السياسية على ذاته ؛ بل جاء تعبيره في إطار من العمومية فيكشف لنا عن مناخ الحذر والخوف السائد في مجتمع المدينة مع تحديد ليلى للحاكم (مروان بين الحكم) والي المدينة الذي لا حد لطموحاته ومن ثم طموحات بني أمية وأخذهم الناس بالعنف والشدة بما يضيقون عليهم فيما يوسعون على أنفسهم. وهنا يتضح رأى الشاعر شوقي كشخصية تتقنع خلف (ليلى) :

"يؤسون * الملك في بيتهم　　　والعنف والشدة عند الأساس "[1]

التخلص الدرامي الشعري :

لا تختلف تقنية التخلص في الدراما عنها في الشعر من حيث هي أداة انتقال من حالة إلى حالة أو من موقف بشكل من الانسيابية التي لا تكشف عن فجوة بين موقف سابق وموقف لاحق ، وهانحن أولاء نرى شوقي ينتقل بالحوار بيسر وانسيابية من موقف التعريف بالشخصية إلى الموقف السياسي ونقده على المستوى الشخصي في مجتمع البداوة إلى نقده على المستوى العام في مجتمع الحضر ، ثم الانتقال أو العودة مرة أخرى إلى النميمة الرومنسية:

(تتضاحك الفتيات وتقول إحداهن)

فتاة : ليلى على دين قيس　　　فحيث مال تميل
وكلُّ ما سرَّ قيساً　　　فعند ليلى جميل "

فبهذا الانتقال يقطع حديث السياسة ، فما هو إلاّ حديث فرعي وثانوي جرى للكشف عن البيئة والمناخ في ذلك العصر وهو في إطار الضرورة الدرامية :

ابن ذريح : ما الذي أضحك مني الظبيات العامرية
ألأني أنا شيعي　　　وليلى أموية ؟
اختلاف الرأي لا يفسد للود قضية "

وهنا تصبح تقنية التخلص الدرامي ضرورة أيضاً من الناحية الحياتية لمنع الحرج عن الشخصية ومن الناحية الدرامية لضرورة التكثيف وهي ضرورة شعرية

---

* الأصل يؤسسون ، وقد حذفت السين الثانية من الكلمة حتى يستقيم الوزن وتلك ضرورة شعرية معمول بها.

(1) نفسه ، ص٩.

ودرامية أيضاً ، وهذا ما فعلته شخصية (الفتاة التي تقنع شوقي خلفها تلطيفاً للموقف حتى سلم الموقف لليلى نفسها) إذ خرجت به من الواقع السياسي واسترجاع صورته إلى الطبيعة وجمالها في البادية مقارنة مع الحضر:

"**ليلى:** **أعرني سماعك يابن ذريح** **ولا تسمع الطفلة الهاذية**
أتيت لنا اليوم من يثرب **فكيف ترى عالم البادية؟**
أكنت من الدور أو في القصور **ترى هذه القبة الصافية؟**
كأن النجوم على صدرها **قلائدُ ماس على غانية**"

الشخصية القناع :

مع أن تقنع المؤلف المسرحي خلف شخصية من شخصياته المسرحية تقنية درامية وفنية يلجأ إليها المؤلفون والشعراء لبث أرائهم بشكل غير مباشر فإن قدرة الكاتب أو الشاعر على التخفي بحيث لا يسقط القناع عن وجهه أو يتزحزح قليلاً ليكشف عن وجهه لا عن وجه الشخصية التي تخفى خلفها . غير أن الحديث المقنّع إن زاد عن كونه مجرد تعليق أو حكمة أو رأي مقتضب ؛ فقد يسقط القناع — وذلك مؤكد — وتتكشف عورة فكر المؤلف .

وشوقي يتقنع خلف صوت "هند" وخلف "ليلى" ليعقد مقارنة وصفية بديعة وغنية بجماليات الوصف بين البادية والحضر . غير أن خبرة "هند" البدوية "وليلى" ربما بالحضر وحياة أهله ليست مؤهلة لمثل تلك الأوصاف الدقيقة بحياة الحضريين ، ولكنها الذاكرة البصرية للشاعر شوقي نفسه التي تستعيد تلك الصور عن المدنية فإذا بنا وجهاً لوجه أمام "شوقي" لا "هند" :

"**هند :** **كفى يابنة الخال هذا الحرير** **كثيرٌ على الرِّمه الباليه**
تأمل تر البيد يابن ذريح **كمقبرة وحشة خاويه**
سئمنا من البيد يابن ذريح **ومن هذه العيشة الجافية**
ومن موقد النار في موضع **ومن حالب الشاة في ناحيه**
وراغية من وراء الخيام **تجيب من الكلأ الناغيه**
وأنتم بيثرب أو بالعراق **أو الشام في الغرف العاليه**
مغنيكم معبدٌ والغريضُ **وقينتنا الضُّبُعُ الغاويه**
وقد تأكلون فنون الطهاة **ونأكل ما طهت الماشيه**

ليلى : قد اعتسفتْ هندُ بابن ذريح وكانت على مهدها قاسية
فما البيـــد إلاّ ديــارُ الكرام ومنزلة الذمـــم الوافيــه "

ثالثاً : إشكالية الأداء التمثيلي في عروض المسرحية الشعرية :

يصطدم أداء الممثل لدوره في المسرحية الشعرية بعدد من المشكلات التي تشكل معاً منظومة واحدة ، يكون عليه استعراضها وتأملها وتحليلها والاستعانة بأدوات أو وسائل تجاوزها . وهذا ما جعلنا نعنون هذا المحور (بالإشكالية) استئناساً بما حدده أرسطو لمفهوم الإشكالية وتأكيداً لما أبان عنه فهم الفليسوف الفرنسي ميشيل فوكوه حول المفهوم نفسه حيث هو عنده منظومة المشكلات التى تحل مجتمعة.

ولعل أولى تلك المشكلات التي تصدم الممثل في تصديه لدوره في مسرحية شعرية تقليدية هي مشكلة تجاوز ما يعرف (بالإرنان) وهو علو صوت موسيقى الملفوظ الشعري عن صوت موسيقى المشاعر ، خاصة في المسرحية المقفاة.

وربما لا توجد مشكلة ذات وزن إرناني في المونولوج أو في المناجاة ، حالة دفع المخرج بهذا اللون من التعبير المنفرد إلى أحد الملحنين ليعيد إنتاجه في ثوب غنائي درامي ، كما في المونولوج الذي يسترجع فيه قيس طفولته مع ليلى فوق جبل (التوباد) تلك التي لحنها محمد عبد الوهاب تلحيناً موسيقياً وغنّاها فجسد لنا الحالة النفسية للشخصية في معاناتها مما تلاقيه من عذابات استرجاع العاشق لذكرى حب مستحيل أو حب لا يصيب طرفيه سوى بالعذاب والالتياع ، استرجاع يقارن فيه العاشق بين ما في الذاكرة من صور السعادة، وما في الواقع المعيش من صور الشقاء ، موزعاً ما بين مشاعره وعقله ، متحير الإرادة أو فاقداً لها ، أو يائساً وشاك للنفس دون طائل ، أو في حالة مناجاة ومناشدة لنجدة غيبية ترفع عنه ذلك البلاء الذي وقع على رأسه.

وفي مونولوج (جبل التوباد) يتحاور قيس مع نفسه (عقله ومشاعره) أو واقعه المعيش مع ذكريات طفولته ، إذ يلجأ إلى الجبل طلباً للاسترجاع وطلباً للحماية، حماية طفولته البريئة لرجولته الضعيفة أو المستضعفة من تمسك الوعي التراثي لليلى (الفتاة اليافعة) مستنجداً بطفولتهما معاً . فالمونولوج هنا تعبير عن صراع داخل

شخصية واحدة هي شخصية (قيس) حيث تتغلب فيه مشاعر الحنين عنده على العقل الجمعي الفعلي الذي يحول بينه ومن يحب بقرار ممن تبادله الحب في ظاهره وفي باطنه هو قرار جمعي يسكن في تلك المحبوبة ، بل ربما يتوطن فيها توطن مرض عضال لا فكاك منه : والمونولوج هنا ينقسم إلى خمسة أقسام : (التعريف بالنفس- الاستشهاد بالمواضع والأفعال – التوهم – طلب المستحيل – الحكمة) :

القسم الأول : جبل التوباد حيّاك الحيـــا وسقى الله صبانـــا ورعـــى

فيك ناغينا الهوى في مهده ورضعناه فكنـــت المرضعـــا

وعلى سفحك عشنا زمنـــاً ورعينا غنـم الأهـل معـــا

وحدونا الشمس في مغربها وبكرنـــا فسبقنـــا المطلعـــا

في الأبيات الأربعة الأولى من هذا المونولوج يحادث قيس جبل التوباد موضع التعارف واللقاء اليومي الطويل المتكرر عبر سنوات الطفولة بينه وليلى ، وما يحادث سوى نفسه . فحديث الإنسان للجماد أو للحيوان ما هو إلاّ حديث الإنسان لنفسه ، يبث الجماد أو الحيوان شكواه ويسقط ما بداخله من معاناة أمام هذا النموذج أو ذاك – متوهماً عن وعي غاف – أنه يحادث الآخر الذي يكتفي بسماعه دونما أدنى تعليق ، بل دونما قدرة على التعليق ، في حين أنه يحادث نفسه ؛ يلقي خطاباً من جهة واحدة ، إسقاطاً لما يعاني من قهر وكبت. وهذا كثير في عالم الأدب وعالم الفن ، فهو كحلم اليقظة في حياة الإنسان المقهور أو المكبوت المتطلع إلى منفذ أو مهرب مما هو واقع فيه ، وهو قريب أيضاً من عالم الطفولة ، حيث يصطنع الطفل رفيقاً خيالياً يحادثه ويبثه ما يشغل باله تفريجاً عن وحدته أو عن قهر من الكبار أو كبت من القرناء ، وكلا الفعلين عند الكبار وعند الصغار يدور في غيبة الوعي – الصغير وفق الغريزة –والكبير طلباً لنعمة النسيان أو الروغان غير الواعي–.

ولأن قيس يجد نفسه صديقاً للجبل أو أنه لا يجد غير الجبل صديقاً قوياً يرتمي في حضنه ، فإن واجب الصديق القادم نحو صديقه أن يلقي عليه التحية ، هذه هي الأصول ؛ القادم المتحرك يلقي التحية على الثابت الساكن المستقر في المكان – تلك من عادات البشر في كل جنس وفي كل زمان ومكان حتى يومنا هذا – لذلك يرتفع صوت قيس هاتفاً : جبل التوباد: "حيّاك الحيا" وهي دعوة بنزول الأمطار.

فتحية الجبال والقفر تتحقق بهطول غزير للأمطار ، فبها تنبت الخضرة وتتفتح الأزاهير وتورق الأوراق وتصدح الطيور ويتحرك المكان ويعج بالزواحف وتهرب اللوائع والقوارض ويكتسي المكان بأزياء الحياة البهيجة.

ونلاحظ هنا ربط صورة الجبل على ذلك النحو بتمني عودة الحياة بينه وبين حبيبته إلى ما عرفته في صباهما البريء على ذلك الجبل الذي كان مأنوساً منهما جنباً إلى جنب مع الأغنام والماعز والزواحف والنسيم وقيظ شمس الظهيرة وتقلبات الأجواء والأنواء . الكل يعيش في حوطة تلك المعطيات الطبيعية راضياً سعيداً ، دون سيطرة موجود من موجودات المكان وآهليه على موجود أو على شيء منها . هي الحياة البكر الحقة . فهو موقع فيه كل شيء متحاب مع كل شيء ، لذلك ولد الحب بينه وبين ليلى وترعرع في حضن تلك الطبيعة الجبلية ، حباً فيه عنفوان تلك الطبيعة لأنه ربيبها.

القسم الثاني : يشتمل على ثلاثة أبيات يحدد فيها المواقع الشاهدة على ذلك الحب المنطلق دون رقيب سوى الجبل بكل ما فيه :

هذه الربوة كانت ملعباً لشبابينا وكانت مرتعا

لماذا الربوة ؟! لأنها أعلى مكان في هضاب الجبل وبطاحه ، يمكن من فوقها تسيير الأعمال التي أنيطت بهما وهي رعاية الماشية في سياحة الغذاء هنا وهناك على مدى النهار من مشرق شمسه حتى مغربه. وكذلك ملاحظة قادم من هنا أو من هناك تحقيقاً للجانب الحياتي والدرامي — تبعاً للضرورة – ، هذا إلى جانب ما ترمز إليه من علو أو سمو في العلاقة البريئة على الجانب الفني والجمالي.

"كم بنينا من حصاها أربعا وانثنينا فمحونا الأربعا"

في وصفه لحياة الطفولة يقرن العمل باللعب ، فالطفل غاية ما يصبو إليه في الحياة هو اللعب ولا شيء غير اللعب إيهاماً أو تشخيصاً ينمي خياله وينمي جسده وينمي معرفته، غير أنهما هنا في مهمة حراسة الماشية وهي مهمة عمل ؛ إلاّ أن غريزة اللعب لها الأولوية ، فمن يوقف الغريزة ؟! غير أن اللعب من جنس المكان ، فللمكان مكوناته المتاح التعامل معها هي الزلط والحجارة الصغيرة والرمال والعشب والأشجار والنخيل — ربما — وغريزة حب الحياة فرضت على البشر الوقاية

باصطناع أمكنة محمية وآمنة وصالحة لحياة مستقرة أو دائمة ، لذلك بنيت المساكن والبيوت بأدوات من مشتملات البيئة ، فكل بناية ابنة بيئتها ، والطفل ليس بعيداً عن التطلع إلى مستقبل يتوهمه أو يأمله ، لذلك انشغل الطفلان (قيس) و(ليلى) باللعب البنّاء والإيجابي بالأحجار والزلط ، فلم يستخدماه في التراشق المتبادل ، ولا برشق الجبل به وإنما وظفاه في بنايات صغيرة لبيوت صغيرة في مخطط اجتماعي مقلد للمجتمع الذي يعيش فيه أهلوهما فبنيا (ربعاً) أو حياً سكنياً ثم أزالاه وبنيا حياً غيره وظلا كل يوم قائمين في أثناء العمل على لعبة البناء والهدم استشفافاً طفولياً غريزياً لطبيعة الحياة القائمة دوماً على البناء والهدم . هذا من ناحية بتصوير الحياة الطبيعية وضرورات استمرارها ومن ناحية أخرى فهذه الصورة الشعرية معادل رمزي يعكس أمل الإنسان في مستقبل آمن وسعيد وساعٍ إلى تكوين أسري في مجتمع متقارب منذ طفولته الباكرة حتى وهو على فراش الموت.

ولأن الطفولة من طبيعتها التقافز من مكان إلى مكان آخر ومن حال إلى حال أخرى ، فهي ملولة دوماً ومتقافزة دائماً ولها خصيصة الطبيعة في عدم ثباتها على فصل واحد أو مناخ واحد أو حال واحدة ، لذلك وجدناها في وصف قيس نفسه لحاله مع ليلى في طفولتهما الصحراوية متقلبين متغيرين كالزمن يخططان ويمحوان خططهما إيماناً فطرياً بحتمية الفناء :

" وخططنا في نقى الرمل فلم   تحفظ الريح ولا الرمل وعى "

هذه الصورة الاستعارية التمثيلية البديعة والبليغة . هل لعاقل أن يكتب أو يرسم رسماً على الرمال ، فهي في حراك دائم مع أقل هبة من الريح ، كما أن الرمال لا تعي ما خط عليها ورسم وكأن هناك جماد آخر يعي ما يكتب أو يحفر على سطحه . إنها صورة بديعة حقاً تستأهل الاحتفاء بإحيائها غناء لا إلقاء عادياً.

وإذا كان قيس يعتب على الريح أو يتهمها بالتعدي على مخططات طفولتهما على صفحة الرمال مع سبق الإصرار والترصد ويتهم الرمل بعدم الوعي بخطط العاشقين وبوحهما المرسوم على صفحته على الرغم من علمه وعلم من بلغته دعوى اتهامه لهما (للريح والرمل) بأن قيس يخاطب جماداً ولا يحجم عن عُتبه أو

اتهامه لذلك الجماد . وهذا هو مكمن الغرائبية التي من الأنسب لأدائها أن يكون غرائبياً أيضاً.

القسم الثالث :

ويتضمن بيتاً واحداً يعرض لمضمون غريب عن منطق التطور ، الذي هو جوهر أي حياة ، جوهر الكون نفسه إذ توقف الزمن في عين قيس فيما يختص بنظرته بصفة خاصة لليلى ، فهو لم يكن يتصور تحولها عمّا كانت عليه من براءة الطفولة وسذاجتها في علاقتها به وبالأشياء المحيطة إلى موقفها التزمت من حبهما المتبادل ورفضها له زوجاً انطلاقاً من إعلائها للعادات والتقاليد على حساب مشاعر الحب العميق التي مازالت تبادله إيّاها ، ومع ذلك ترتبط برجل غيره .

"لم تزل ليلى بعيني طفلة　　　لم تزد عن أمس إلاّ إصبعا "

القسم الرابع :

ولأن هذا كلام لا يعقل ولا يقبل من شخص عاقل ، لذلك يروغ قائله روغاناً نحو الاستناد إلى الجماد إلى الجبل ، إلى غير الناطق وغير البشري عله يجد عنده مساندة لما أدلى به مما لا يعقل :

ما لأحجارك صماً كلما　　　هاج بي الشوق أبت أن تسمعا
كلما جئتك راجعت الصبا　　　فأبت أيامه أن ترجعا

يشعر قيس بمعاندة كل الأشياء له لمجرد أن ليلى تعانده وترفضه زوجاً مع كل ذلك الحب الذي ما زالا يعيشانه ، فهو يريد أن يستعيد الماضي دون أمل ، وهو لا يريد أن يتكلم مع أحد سوى ليلى ، فإما الكلام مع ليلى وإما الكلام مع ما لا يسمع ولا يرى ولا يتكلم مع الجماد ، فلا أحد ولا شيء له قدرة على تحمل ما يبوح به سوى الجبل ، فما يطلبه هو المستحيل فهو ضيف فوق العادة — ضيف بدون دعوة من مضيف — فكل ما جاء له هو مراجعة الصبا ، مراجعة ذكرى علاقته بمحبوبته . وهذا حق مشروع لا يحتاج إلى دعوة من أحد ، ولا جبل التوباد حتى . غير أن المستحيل أن يطلب المراجع للذكرى أن تعود أحداث الصبا ، فهذا هو العبث — وفق المنطق — لكنه في إطار السلوى والتنفيس فهو أمر طبيعي إذ هو على

محمـل الكـلام مـع الـنفس بصـوت مسـموع إسقاطاً لضيق أو حزن وتنفيساً عن شعور بالقهر وبالكبت.

القسم الخامس :

ويتضـمن الباعـث عـلى محـاولات المـراجعة عـلى هيئة حكمة مستخلصة ، فدافعـه إلى اسـترجاع ذكريات الطفولة هي الوفاء لتلك العلاقة التاريخية التي امتدت من طفولته وليلى إلى لحظة الاسترجاع تلك بشدة حبه لمكان لقاءاتهما البريئة :

" قد يهـون العمـر إلاّ ساعـة وتهون الأرض إلاّ موضعـا "

فسـاعة لقاء المحبوب بمحبوبته تفوق العمر بأكمله ومكان لقاء الحبيبة يعدل الكرة الأرضية بكاملها.

ولأن هذا الاستنتاج أو الجوهر المستخلص من تلك المراجعة التنفيسية يستلزم وقفـة انقطـاع عـن الـبوح قبل الإعلان عن أسباب هذا البوح أمام حائط مبكى العشاق (جـبل الـتوباد) والذي أحاله قيس إلى مزار مقدس مقصور عليه هو وحده ، يقيم فيه أو أمامـه جلسـات الاعـتراف ، وجلد الذات بطريقة (ماشوسوتيه) أو (مازوكيه) فهو هـنا في آخـر بوحـه يـبدو كمن يعتذر لحائط مبكاه (للجبل) عن لومه أو اتهامه لـه ، لأن رمالـه لم تع ما كان بينه وليلى من حب ، ورياحه لم تحفظ لهما سيرة خططاها معاً وأحجاره لا تبادله الحديث أو المجاملة.

ولأن هـذا المونولـوج نـوع مـن الـبوح الذاتـي الـذي يكشـف عن حالة ضعف الشخصية ، ولأنها شخصية شاعر كبير له من الكبرياء ما له ، فإن حديثه عن حالة الضـعف الـتي وجـد نفسـه علـيها بعد أن نزل به من هوان على يد معشوقته، لذلك خـص الجـبل بـالاعتراف أمامـه بذلـك الضـعف لأنـه بذلك يضمن عدم ذيوع بوحه بحالـة الضـعف والهـوان اللتين يعيشهما والبوح فعل إسقاطي للذات لذا فصياغته — غالـباً — مـا تكـون غنائية ، لذلك أدرك الإخراج ضرورة أدائه غناء؛ لذلك نقف عند أدائه بلحن محمد عبد الوهاب وبصوته وقفة تحليلية .

رابعاً : تقنيات الأداء الغنائي في المونولوج المسرحي الشعري :

المونولوج والمـناجاة والجانبـية كلها حديث فردي ، غير أنها تختلف من حيث المادة والشكل والتعبير .

المونولوج : حديث فردي تتحاور فيه الشخصية مع نفسها (عقلها ومشاعرها) تعبيراً عن صراع في داخلها ، وفيه تتغلب المشاعر على العقل.

المناجاة : تعبير فردي أيضاً إلاّ أنه يجسد النتيجة التي انتهى إليها الصراع في داخل الشخصية بين عقلها ومشاعرها وهو حديث نجوى تنفرد فيه المشاعر وحدها في حالة انتكاسها وانكسار إرادة تحقيقها للسيادة أمام الآخر مما يضعها في موضع المناشدة الغيبية أو التنفيس وجلد النفس.

الجانبية (الوشوشة المسرحية): حديث في النفس مفترض عدم سماع الشخصيات الأخرى في المشهد له . وهو بمثابة تعليق انتقادي في جملة مقتضبة وهو تنفيس وانتقاد صامت للغير. وهو ماثل في المسرحيات الكوميدية أكثر من غيرها . وهو كثير في مسرح ألفريد فرج وفي بعض المسرحيات الشكسبيرية ، وفي مسرح شوقي الشعري.

ولذلك فإن لكل تعبير من مستويات حديث النفس شروطاً وتقنيات في الكتابة وفي الأداء التمثيلي يحقق عن طريقها كل مستوٍ أثره الدرامي والجمالي ، وإن ظهرت المبالغة في أداء كل منها.

غير أن الغناء هو الأنسب لأدائها باستثناء الجانبية (الوشوشة المسرحية) لأنها إسقاط ذهني عقلي بحت ، بينما نجد المونولوج والغلبة فيه للشعور أمام العقل في تحقيق الإرادة بينما الغلبة في المناجاة من حيث الانفراد بالخطاب هي للمشاعر وحدها في نعيها على انكسار إرادتها والغناء هو التعبير المناسب لأحاديث البوح.

وفي أداء "عبد الوهاب" للمونولوج الدرامي في مسرحية (مجنون ليلى) تتجسد مشاعر قيس في حديثه المنفرد مع جبل التوباد ، إذ يتخذ من الجبل (رفيقاً خيالياً) يخصه بالبوح إسقاطاً لما في نفسه من حزن وأسى عميق ، يخجل العربي البدوي من التحدث به أمام إنسي . والموقف نفسه خارج عن نطاق الصورة الطبيعية وإن كان محتمل الحدوث في عالم الإنسان في حالات مخصوصة أو نادرة الحدوث — أحياناً — لذلك فأداؤها لا يبتعد عن صور المبالغة والتكرار والتماثل والإيقاعات البطيئة الناعمة التي هي أقرب إلى الصوت المهموس، لأن الشخصية في حالة بوح

واعـتراف أمـام الطبـيعة فالجبل هنا بمثابة حائط مبكى (قيس) دون أن تشذ عن هذا الجـو إطالـة "عـبد الوهـاب" في مقطـع من المونولوج أو في علو نبره في مقطع آخر لأن الغـناء يتم في مكان مفتوح ، فهو وحده أمام الطبيعة ومن ثم فهو ملتزم بشروطها وهو في ذلـك الموضـع بسـماواته المفتوحة يمتلك زمام الأثير ، فما الذي يمنعه من أن يذيع خطـاب بوحـه للكـون كلـه فالـريح هـنا مسـخّرة لصـوته ، كمـا أن مـادة المونولـوج (الخطـاب الدرامـي) تسـاعده عـلى الإطالـة في بعض المقاطع بما فيها من حروف المد بجانـب إحساسـه بـأن الأثـير مسـخّر لــه. كما أنه مطالب بجمالية البوح في الموضع الـذي شـهد مولد غرامه بليلى ، خاصة وأن الطبيعة نفسها جميلة وتشاركه في عملية الـبوح للـنفس عـبر الرياح والنسمات المحملة بأريج الزهور البرية لذلك يتشارك معها قـيس بصوت عبد الوهاب وموسيقاه التي تشكل المعادل النغمي لبوح الطبيعة من على سـفح الجـبل ، بموسـيقى هـي حفـيف الهـواء الرقـيق الناعم التي عبر عنها اللحن للإيحاء النفسي والتخييلي بالمكان (الجبل) في وقوف قيس الحائر والغارق في الذكرى وحالة افتقاده لليلى، حيث جسدت الموسيقى التهيئة النفسية أمام الشخصية (قيس) ومهـدت لــه مدخـلاً نفسياً للبوح والاعتراف قبل أن يوجه تحته لمضيفه الذي فرض نفسـه ضـيفاً عليه دون أن توجه إليه دعوة! ! ولقد أدى تكرار المقطع الصوتي لبعض الجمـل اللحنية إلى توكيد حالة الفقد التي يعيشها قيس . والتكرار عنصر من العناصر الـتي تسـهم في ترسـيم جمالـية التعـبير في الصورة الفنية بالإشباع والتوكيد ، ولصنع تقنـيات التظلـيل ، كمـا هـو الحـال في اللوحـة التشكيلية . وذلك أقرب ما يكون إلى الشـيء وظـل الشـيء ؛ فـتكرار مقطـع غـنائي هـو تظلـيل تعـبيري ، وتكـرار مقطع موسـيقي أو جملـة موسيقية – عند صمت الغناء – وفق التوزيع الموسيقي وأصوله – هـو تظلـيل تأثيري فالجمل الموسيقية البسيطة انبساط الصحراء وثقافتها والتي تشكل شـكلاً مـن أشـكال الوصـل بـين مقطع غنائي ومقطع غنائي تال له هي ليست بمثابة جسـر اتصـال بـين مقطـع وآخـر فحسب ولكنها معادل موسيقي لأصوات الطبيعة في ذلـك الموضع المنعزل عن الأرض وعن السماء ، كما لو كان جزيرة في الفضاء العريض. وهي بمثابة الطرف الآخر في حوارية طرفها الأول هو قيس وطرفها الثاني (المسكوت

عنه) هو الجبل قائداً لجوقة الطبيعة بنسائمها وأريج زهور أعشابها وهسيس كائناتها وعصف رياحها في تفاعلات هارمونية .

إن التكرار الموسيقي لجملة أو لمقطع لحني هو تظليل يستهدف خلق مصداقية المكان والجو النفسي للبيئة. كما أن تبادل المواقع في فضاءات التعبير الصوتي عند الأداء الغنائي واللحني للمونولوج يخلق حالة التنويع عبر إيقاعات اللحن من حيث السرعة والشدة واللين وتهيئة آذان التلقي لاسترجاع ذكرى مماثلة لذكريات المؤدي (قيس) بأداء عبد الوهاب ، بالإضافة إلى تأمل الحالة ، وتخيل صورة لمكان لقاء خاص بالمتلقي — الذي تتقارب حالته مع حالة (قيس)- بديلاً عن الجبل الذي تصور أجواءه موسيقى اللحن في لحظات صمت المغني ، وتجسد حالة حفيف الرياح بالحواف الجبلية في اندفاعها الناعم ما بين الوهاد في اتجاه السهول. والموسيقى هنا تصور أيضاً خلو المكان من الإنسان.

وتتضافر الموسيقى واللحن مع الصورة الاستعارية التمثيلية للعب الطفولي الذي يصور الشاعر في المونولوج حيث يسترجع قيس صورة لعبه طفلاً مع ليلى ببناء بيوت وأحياء من الحصى ، وما ترمز إليه الكلمات في البيت الشعري وما تصوره الموسيقى من حالة خواء تلك البيوت الوهمية المسترجعة للعب الطفولة من الناس كما يوظف الصوت اللحني عبث الطفولة بالرسم والتخطيط على الرمال دون وعي من المخططين (قيس وليلى) —ربما- بماهية الخطوط ووظيفتها ودلالاتها ودون وعي من صفحة الرمال نفسها — بالطبع- تدليلاً على صدق المعايشة البريئة المتطلعة إلى المستقبل مبكراً في جملة مكثفة تشخص التجريد في الخط على الرمال في حالة من الوجد الطفولي البريء. بما يكشف عن أن الطفل هو الوحيد القادر على اللعب بالطبيعة ولا يشاركه في ذلك سوى العالم والفنان في حين أن الطبيعة هي التي تلعب بالبشرية كلها.

تحليل الصورة الجمالية في لحن (جبل التوباد) :

- توحي موسيقى المطلع قبل الغناء بالمكان ، فهي تحيل المستمع إلى أجواء الصحراء ، وحركة سير الإبل تجسدها الوحدة الإيقاعية المتكررة، كما توحي بالجو النفسي الذي تشيعه حالة السكون ، الذي لا يقطعه سوى صرير الرياح .

- تركيز الصوت اللحني على لفظة "التوباد" دلالة على عظمة قدر هذا الموضع في نفس (قيس) وعلى أمله المعقود عليه وطول عشرته فيه.
- وما الإطالة في أداء (حياك الحيا) إلاّ للتدليل على صدق المعاشرة والمحبة والدعاء بطول البقاء ، لأن (الحيا) وهو المطر أعظم ما يدعو به الأعرابي أو ساكن الصحراء لمن يحب وما يحب والتعبير هنا مناط قول ، لذلك تعمل الإطالة على وضع الجملة (الدعاء) موضع التوكيد التعبيري والتأطير الزمني المناسب لصدق الدعاء. إلى جانب مراعاة الوزن الموسيقي من الناحية التقنية قطعاً.
- في انتفاعه بخواص المد في إطالة زمن الأداء الصوتي للفظ الجلالة في دعائه للجبل ولذكرى صباه مع ليلى "وسقى الله صبانا ورعى" للتعبير عن القداسة والإجلال والإيمان المطلق بالقدر راجياً ألا تبهت صورة طفولتهما البريئة في هذا الموضع. وهو أيضاً إظهار لقرب الله من نفسه وهو في موقف ضعف. وهو كذلك يوظف حرف المد في لفظة (صبانا) توظيفاً ملائماً في طوله الزمني لأن الصبا محبب إلى نفسه، وهو ما عاد إلى مواضع الصبا إلاّ لكونه افتقد الحاضر مع محبوبته، ومن ثم فإنه في رحلة بحث في الماضي عبر مكان النشأة العاطفية تعويضاً أو تسلية عن حالة الفقد. وما كان تكراره لتلك الصورة في إعادة غنائه للبيت نفسه بنفس الطاقة النغمية إلاّ نوعاً من التوكيد على إحساسه بحالة الفقد، وهو في الوقت ذاته يترسم البعد الجمالي.
- في إطالته للجملة اللحنية "ورضعناه" للتدليل على امتلائه بالحب ورسوخ عاطفته في نفسه.
- ولتأكيد فضل (الجبل) في ترعرع ذلك الحب عبّر لحنياً عن ذلك في جملة (فكنت المرضعا).
- انتقل الملحن (عبد الوهاب) من الإيقاع البطيء إلى الإيقاع السريع ، والمتراقص طرباً. في كل من البيت الثالث:

" وعلى سفحك عشنا زمناً ورعينا غنم الأهل معا "

والبيت الرابع :

" وحدونا الشمس في مغربها وبكرنا فسبقنا المطلع "

لأنـه يسترجع عبرهما ذكريات سعيدة هي ذكريات الطفولة والمرح والانطلاق لـذا يـتغير الإيقـاع بـتغير حـركة المشـاعر المسـترجعة . كمـا أنـه يتذكر هنا في هذين البيـتين تفصـيلات حـبهما ، ففـي البيـتين تفصـيل بعـد إجمال لإظهار روعة الحب الـذي كـان بينهما وذكرياتهما على ذلك الموضع. غير أن هذه السعادة المسترجعة عبر التذكر سريعاً ما تبهت.

- يعـود البيـت الخـامس إلى الإيقاع البطيء مرة أخرى للفت السامع إلى أن فرحته أقصـر زمـناً ممـا يجـب وأنـه إنمـا كان يسترجع ذكرى ماضيه فحسب. كما أنه يركـز عـلى موضع بعينه ، هو يتأمل ما كان ولذا يتنوع النغم لانتقاله من مرحلة عمـرية إلى مرحلة عمرية مغايرة حيث يصور تدرج التنغيم الصوتي نحو نبر أعلى بدرجـة أو درجـتين مـا بين تصويره لعبارة " كم بنينا من حصاه أربعا" وتصويره لعـبارة "وانثنيـنا فمحونـا الأربعـا" صـعوداً في النـبر التنغـيمي الـلحني إلى عـبارة: "وخططـنا في نقـا الـرمل فلم تحفظ الريح" ليقطع الصوت اللحني بشرطة موسـيقية اعتراضـية تفيد انتقاده لسوء فعل الريح ليصلها بالصوت اللحني في نبر أعـلى درجـة وحدة في تعبيره عن عبارة "ولا الرمل وعى" ليرقى بالتعبير اللحني إلى مـرحلة الاتهام — اتهام الريح والرمل كليهما بالتعدي على خصوصية المحب العاشـق وحقـه السـرمدي في التعـبير عـن مكـنون عشـقه بالطـريقة الـتي يـراها. وللدلالـة عـلى تشـديده في مؤاخذة الرمل وتغليظ اتهامه لـه يكرر التعبير اللحني نفسـه (ولا الـرمل وعـى) بـنفس الطاقة النغمية . ولتأكيد ظاهرة طبيعية يسجلها عـلى اجـتماع الـريح والـرمال ففـي اجـتماعهما المتفاعل اندثار لمخططات البراءة العاطفـية في فضـائهما المـتغير ، وفي ذلـك يختبـئ المسكوت عنه وهو المستقبل ، مسـتقبل هذيـن العاشـقين ، لأن في محو الرياح لمخططاتهما الطفلية على صفحة الفضـاء الـرملي هو استشفاف مبكر لما سيؤول إليه حالهما في الكبر حيث افترقا.

وهل هناك أفضل من الاستشفاف المستقبلي فيما يبدع الشاعر أو الأديب أو الفنان ؟!

ومع أن التكرار تظليل تعبيري عن حالة الأداء الغنائي وتظليل تأثيري حالة الجمل الموسيقية في فضاء ما بين مقطع صوتي غنائي ومقطع غنائي تال له ، إلاّ أن الجملة الموسيقية التي تفصل ما بين تكرار عبد الوهاب لعبارة "ولا الرمل وعى" والبيت الثاني عشر "لم تزل ليلى بعيني طفلة" هو فاصل قصد به الملحن التعبير عن الخروج من حالة الاتهام الناقد لسنن الطبيعة ومظاهرها إيماناً بانعدام الحيلة إزاء ذلك كما أن هذه الجملة اللحنية هي تعبير عن انقضاء فترة زمنية تفصل حالة انفعال (قيس) عن حالة استيعابه للدرس . ولأن الشخصية تضع نفسها موضع التقرير في تصويرها الذي يوقف الزمن أمام نظرتها لليلى:

" لم تزل ليلى بعيني طفلة   لم تزد عن أمس إلاّ إصبعا "

لذلك تتوافق الطاقة النغمية اللحنية مع ذلك المعنى في تقرير الشخصية الخارج عن نطاق المعقول فجاء التعبير اللحني مكثفاً ولا منطق فيه لزمن التنغيم ليؤكد حالة التقرير بغض النظر عن معقوليته أو منطقيته. ليخرج بعد ذلك إلى عتاب الجبل عتاب الصديق للصديق في تعبيره اللحني:

" ما لأحجارك صماً كلما   هاج بي الشوق أبت أن تسمعا "

" كلما جئتك " "راجعت الصبا " "فأبت أيامه " " أن ترجعا" وأرى أن الطاقة النغمية هنا لاهثة مقطوعة الأنفاس غير موفقة في التعبير عن مستويات المعنى والموقف الشعوري بسبب التقطيع اللحني المتكرر الذي يعقب كل مقطع منه بشرطة موسيقية كما لو كنا أمام عبارة مكتوبة تتوالى فيها (الشولات) : ولو كانت المقاطع الموسيقية – بين هذه التقطيعات اللحنية لأوصال الجمل في البيتين – صورت حالة النهنهة البكائية لقيس لكانت أبلغ في الحاجة إلى مثل تلك التقطيعات التي أوجدها

عبد الوهاب في لحنه لهذين البيتين التي يعاتب فيهما قيس صديقه الجبل ، فاللحن هنا يفصل فعل الشرط (المجيء) عن سببه (مراجعة الصبا) وكذلك فصل جواب الشرط (فأبت أيامه) فصل القرار عن آلياته (أن ترجعا) في تقطيع نغمي لحني (مونوتون) تتساوى الوقفات فيه ويتكرر التنغيم اللحني في كل جملة صوتية بنفس المسافات الزمنية والإيقاعية حيث أن الجملة اللحنية في كل المقاطع النغمية واحدة مع أن الفعل غير السبب الباعث عليه وفعل الشرط غير جواب الشرط. فالثاني مترتب على الأول ونتيجة له.

وهنا نقف عند الطاقة النغمية في التعبير اللحني للبيت الأخير الذي يضم "شوقي" صوته إلى صوت (قيس) ويتوحد معه من خلف القناع ليرسخ أو يثبت حقيقة يؤمن بها كل عاشق حقيقي على مر العصور واختلاف الأماكن والبلدان في البيت الأخير من المونولوج :

" قد يهون العمر إلاّ لحظة وتهون الأرض إلاّ موضعا "

وقد نجح "عبد الوهاب" في تصوير حالة القصر والاستثناء في البيت الشعري الأخير للمونولوج بمعادلة لحنية بتركيزه وتأطيره التنغيمي لكلمتي (ساعة) و(موضعا) وهما موضع الاستثناء والقصر ، لأن الساعة استثناء من العمر كله ومعادله في عرف المحب وكذلك الموضع من الأرض كلها فهو عند العاشق معادل للأرض كلها لأن ساعة لقاء الحبيب بحبيبه بالدنيا كلها أو بعمره كله وموضع لقائه بمن يحب بالأرض كلها لذلك بالغ التعبير اللحني عنهما في الأداء اللحني الصوتي.

تعقيب أخير :

وفق المخرج عزيز عيد عندما أخرج هذه المسرحية (مجنون ليلى) في فلسفته لأداء بعض المواقف الدرامية التي رأى أن أداءها يناسبه الغناء أكثر مما يناسبه التمثيل ومنها حوارية : "من الهاتف الداعي أقيس أرى ؟ " ومنها مونولوج "جبل التوباد" مع أن أسلوب إخراجه للمسرحية كان أسلوباً طبيعياً إذ صنع على المسرح تلاً رملياً حقيقياً وغرس فيه أشجار النخيل ووظف الإضاءة لتعكس ليل الصحراء فكانت سيقان (أحمد علام) ممثل دور (قيس) في الثلاثينيات من القرن العشرين وسيقان (فاطمة رشدي) ممثلة دور (ليلى) وبقية الممثلين تغوص في الرمال في أثناء سيرهما على المسرح عند عرضها على خشبة المسرح (سينما الهمبرا) بمنطقة محطة الرمل بالإسكندرية *.

* هدم المسرح في مطلع الثمانينيات وبيعت أرضه لثري خليجي حوله إلى خرابة.

الفصل الثاني

شعراء الأغنية في المسرح

بين إيقاع الكلمات والطاقة النغمية

الشعر الغنائي كما هو معلوم هو التعبير الشعري عما بعد الفعل وعما قبل الفعل وهو محمول على صوت الشاعر نفسه .

ولأن كثيراً من القصائد الشعرية تدخل في نسيج بعض المسرحيات الدرامية سواء في إبداع أحد شعراء الشعر المسرحي أو في إبداع الكتابة المسرحية النثرية أو في إبداع التأليف في المسرح الشعري نفسه ، لذلك وجدت من الضرورة الوقوف عند تلك الألوان من الكتابات الشعرية للمسرح.

وقد وجدت أن ذلك يقتضي الوقوف إزاء ستة محاور هي :

المحور الأول : الشعر في المسرح

حيث لابد أن تكون القصيدة جزءاً من الحدث المسرحي — إن لم يكن النص المسرحي الذي تضمنها مكتوباً بالشعر . وفي هذا المحور يتم تحليل نماذج من القصائد المتضمنة في النصوص المسرحية (في الحدث) المقتبس منها أو في الزجل لذا فإن هذا المحور يتضمن :

- الاقتباسات الشعرية في المسرح
- دور الزجل في المسرح

المحور الثاني : شعر الغناء في المسرح الدرامي

ويتشعب هذا الموضوع إلى عدد من القضايا والألوان ، وذلك على النحو الآتي :

أ) الأغنية بوصفها مقدمة منطقية أو افتتاحية لنص مسرحي يقوم بترجمة الحدث في صراع شخصيات لها دوافعها وعلاقاتها.

ب) الوظيفة الدرامية للغناء في المسرح.

المحور الثالث : الغناء في المسرح الملحمي :

أ) المسرحية الملحمية وصور الغناء في إطار الصراع.

ب) نقد الأغنية الملحمية من منظور النظرية الانعكاسية

ج) الدور التغريبي للأغنية المسرحية – تطبيقاً على مسرحية سندباد –

المحور الرابع : الغناء القصصي بين فن العرض وفن الاستعراض :

أ) الغناء الاستعراضي

ب) الغناء القصصي

المحور الخامس : الغناء القصصي في المسرح المصري

أ) الأغنية المسرحية محمولة على الصوت الغنائي المتفرد

ب) التعبير اللحني في المسرح الغنائي

المحور السادس : الطاقة النغمية لألحان سيد درويش

وعلاقتها بالطاقة التعبيرية لإيقاع الكلمات

المحور الأول : الشعر في المسرح

من الحق القول إن الكتابة للمسرح قد بدأت شعراً إلى أن جاء العصر المسيحي ففي الفترة من القرن الميلادي الأول حتى القرن السابع فقد أبطلت الكنيسة حرفة المسرح كتابة وفنون عرض. وعند ظهور حاجة الكنيسة الماسة إلى عناصر تشخص بها فقرات من الكتاب المقدس تسهيلاً لتوصيل تعاليمه إلى المسيحيين في أوروبا ، بعد أن أبطلت الكنيسة التعليم فصار الناس أميين لا يقرأون ولا يكتبون ومن ثم فقد تعذر عليهم فهم التعاليم الدينية من أوامر ونواه ؛ لذلك قدمت بعض فقرات من الكتاب المقدس بوساطة الأداء التمثيلي البسيط الذي اقتبس نصه من الكتاب المقدس، ثم كتبت تمثيليات بسيطة اختلطت فيها لغة الشعر بلغة النثر وحطمت الوحدات الثلاث ونظرية الفصل بين الأنواع . وهو أمر اتسع استخدامه في عصر النهضة على يد مارلو وشكسبير. وإذا كان المقصود بعنوان (الشعر في المسرح) هو بعض المقاطع الشعرية التي تتخلل الحوار على لسان شخصية مسرحية في موقف ما في الحدث المسرحي فإن له صوراً كثيرة منها ما جاء على لسان الشخصية الرئيسية في مسرحية (أميرة الأندلس) للزعيم الوطني مصطفى كامل ومنها ما جاء على لسان فرقة الإنشاد في مسرحية (الملك هو الملك) لسعد الله ونوس ومنها ما جاء على ألسنة الشعراء المادحين لابن زيدون في مسرحية (الوزير العاشق) لفاروق جويدة حيث يوظف الشعر كوسيلة لمدح صاحب منصب وجاه.. وسيلة نفاق وارتزاق.

" عدد من الشعراء والوزراء يلتفون حول الشاعر (ابن زيدون) :

ابن كعب الشاعر : قل للوزارة جاءك الزمن السعيد
لما أطل على رباك ابن الوليد

ابن سالم : يا شاعراً ملك القلوب بشعره
الشعب قد ولاّك خيرة أمره

الشاعر ابن المعتمد : وزير العز والحسب
كريم الأصل والنسب
رفيع في مكارمه

سيرفع راية العرب "[1]

ولا يمكننا أن ننسى الموقف الذي صاغه كامو بين "كاليجولا" والشعراء وموقفه الرافض للشعراء والمذل لهم دون الارتباط بموقف أفلاطوني.

كما خص صلاح عبد الصبور شخصية الشاعر سعيد بقصيدة في سياق مشهد مسرحي يجري في كباريه حيث يطلب منه رفقاء المنادمة أن يلقي قصيدة فينشدهم قصيدة (النبي الآتي من بعدي) [2].

▫ الاقتباسات الشعرية في الحوار :

قد يوظف الراوي أو الشخصية في النص المسرحي بعض الاقتباسات الشعرية بما يتوافق مع مقتضى الحال كما في مسرح صنُّوع وابن دانيال وكما في (الطيب والشرير) لألفريد فرج وكما في مسرحية د.عبد العزيز حمودة (الظاهر بيبرس) ؛ على لسان صاحب لعبة الخيال.

فبعد أن يقول قالته المشهورة والتقليدية : (قال الراوي يا سادة يا كرام) وبعد قصه لما كان من أمر السلطان يختتم قوله باقتباس شعري :

لقد ذاب قلبي من فراق أحبتي وقد سهرت عيني وزاغت رؤيتي
حرام عليَّ النوم حتى أراكم وانظر هاتيك الوجوه بمقلتي
رعى الله عيشاً لذّ لي بجواركم وحبا زماناً كنتمو فيه جيرتي
إذا غبتم عني تذوب حشاشتي وتزهق روحي كل وقتٍ وساعةِ

إلى قوله :

حرام عليَّ الصبر والنوم بعدهم ألا إن داري بعدهم لخليةِ
فيا رب أرجو أن تمنّ بقربهم بجاه رسول الله خير الخليقة
عليه صلاة الله ما هبّت الصّبا وما ناح قمري فوق غصنٍ بروضةِ

والشعر المقتبس هنا على لسان الراوي فيه سخرية بالسلطان حيث يكشف عن انتهازية الحاكم.

---

[1] فاروق جويدة ، الوزير العاشق ، القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨١م ، ص ص ٢٥ – ٢٦.
[2] صلاح عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، ط٣ ، بيروت ، دار الفارابي ١٩٨٢م.

◻ دور الزجل في المسرح :

سواء لجأ الكاتب المسرحي إلى الشعر العمودي أو الشعر الحديث أو شعر الأغنية أو شعر العامية أو الزجل ؛ فإن الوظيفة الدرامية لابد وأن تكون فاعلة في التعبير وقبل هذا يجب أن تصبح وحدة في نسيج الحدث الدرامي وأن تبرر وجودها فيه ، ففي المشهد الافتتاحي لمسرحية (الظاهر بيبرس) نفسها يواصل (شمس) لاعب خيال الظل التمهيد للعبته الظلية مع تنويع في النسق الشعري اللغوي هذه المرة وتنويع في الصورة والتعبير الحركي :

" (الإضاءة خلف الشاشة — تبدأ الخيالات) :

سـلام عـلى السـادة الحاضـرين   سـلام المشـوق الكئيـب الحـزين
ومـن قـبل رقصـي بهـذا الخـيال   ومـن قـبل أن ابـتدي بالمقـال
أعظـم رب العـلا ذي الجـلال   إلهـي تعـالى عـلى العـالمين

(الإضاءة أمام الشاشة) :

" شمس يواجه الجمهور :

ومـن بعـد هـذا أصـلي عـلى   الـنبي الـذي جانـا بـالهدى
نـبي كـريم هدانـا إلى   صـراط في الـبرايا مـبين
وندعـو لسـلطاننا بالـبقا   وبالنصـر والفـتح والارتقـا
فلـولاه مـازال عـنا السـقا   فـذاك المطـاع القـوي الأمـين

الزجل هنا هو قالب تمهيدي تقليدي في فنون الحكي وفي فنون الإنشاد والقص الملحمي الشعبي وفي فنون ظل الخيال ، حيث تعظيم الخالق وتحية المتفرجين والصلاة على النبي والدعاء للسلطان أو الحاكم بطول البقاء على كرسي الحكم والإشادة بفضله وإعلان الطاعة له لقوته وأمانته أي لنفعه لشعبه ثم لثقتهم في شخصه ولم يكن ذلك سوى لون من ألوان النفاق السياسي الذي مازالت بلادنا تعانيه.

وفي مسرحية (دياب ملكاً)[1] التي استلهمها محمد نصر يس من الملحمة الهلالية يوظف فيها الزجل توظيفاً درامياً يعول كثيراً على الحكي السردي ، غير

---

[1] محمد نصر يس ، دياب ملكاً ، قنا ، فرع ثقافة قنا ، مطبوعات حتحور ، د/ت.

أن اللافت أيضاً أنها تلجأ إلى التقسيم الأسلوبي النمطي في التقديمة الدرامية ، وهو نمط يكرره في مقدمة كل لوحة من لوحات المسرحية مع التنويع :

إذ يبدأ الجزء الأول من التقديمة بمقدمة ابتهالية تعقبها مقدمة حكواتية شاكية وبعدها مقدمة استعراضية وبذلك تنقسم التقديمة الدرامية نفسها إلى ثلاثة أقسام أو مستويات يبدأ الراوي بالابتهال في مدحة يسبح فيها الله ويقر بحكمه ثم يمدح النبي ويقر بشفاعته ويرجوها:

"**الراوي :** أول كلامي أسبح الرحمن — خلق السماء والأراضي
واصلي على نبي الهدى — محمد بن عبد الله
ضميني يوم الفدا — ما لي شفيع سواه "

وفي القسم الثاني من التقديمة يطور الراوي خطابه ليدخل في إطار الحكي الدرامي الذي يستهله بشكوى مجردة :

"يا ليل يا عين آه . اشكو لمن رفع السماء بلا عمد . العزيز العالي في سماه هو الواحد الأحد له السلطان والجاه . يا ليل يا عين آه "

وبعدها مباشرة يشرع في الحكي :

"لما دقت طبول الحرب . التقى الفريقان بين الطعان والضرب
برز الزناتي في الميدان . وطلب مبارزة الفرسان
فبرز له حسن السلطان . التقوا البطلين كأنهم جبلين
وانكسرت منهم السيوف . حتى كلّت السواعد والكفوف
وطار من تحتهم الغبار . وسد منافذ الأقطار
وتقاربت بينهم الحدود . وضاقت النفوس
وزالت السدود . وتزاحمت التروس
وظلوا على هذه الحال . حتى دقت طبول الانفصال
ولما أصبح الصباح وضاء بنوره ولاح . هلت الشمس على البطاح
برز أبو سعدي للميدان . وطلب الحرب والطعان "

وهنا يأتي دور القسم الثالث حيث الحكي الاستعراضي الفردي على لسان شخصية درامية شعبية، تعقب عليها شخصية أخرى في سجال استعراضي سردي:

"**الزناتي:** أنا الزناتي حاكم الغروب — وسيفي عارف طريقه

صـاحـت نسـر وغـروب*	الشقيق مـا يعرف شقيقــه
أنا أبو سعدي الــمحــارب	المــيدان ده ميــدانـــي
من لــبن الإبــل شــارب	وفي الحرب ما يعرف مكاني

السلطان حسن: (إلى أهله)

انــزل للزنــاتي أوريّـــه	كيـــف تكــون الحـــرب
أذلـه وبالنــار أكـويــه	واشبعـــه مـــن الضـــرب

(إلى الزناتي خليفة)

اسمع كلامي يا زنـــاتي	من الحرت كلّت يـــداي
بكره المقدر بيـــاتي**	ملكـــش ســؤال معــاي

الزناتي :

أنــا أبو سعـــدي خليفة	واقف تحت ظـل سيفــي
فارس وعروضي***	واضـرب عـدوي بكيفــي

ويـتكرر التقسيم الـنمطي نفسـه في كـل تقديمـة للوحات التي يشتمل عليها النص .

* الغربان
** سيأتي
*** شرفي

المحور الثاني : الأغنية في المسرح

أولاً : الأغنية بوصفها مقدمة منطقية للنص المسرحي:

يستخدم كتّاب المسرح الشعر فصيحاً أو عامياً ليؤسس المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية لنصه في قالب غنائي . ومثالها في مسرحية أدهم الشرقاوي[1] إذ أن نص المسرحية هو ترجمة درامية لهذه الأغنية الشعبية التي صدّر بها المؤلف مسرحيته (كمشهد افتتاحي) أو سؤال الافتتاح كما أطلق المؤلف عليها :

" منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
إذا كنت لما بقوله .. نص عقلي يتوه ..
بلدنا طول عمرها .. مروية بالدمعات
بآهة الفلاحين .. وبضحكة البشوات
لكن في وسط الغيمات الشمس نوّاحه
والصحرا في كفها .. بتزهزه الواحه
وبين دروبك يا بلدي .. خطوة الأدهم
بالناس وللناس يا ناس صار الجدع منهم
شاربه شفايفه العرق من زحمة المخاليق
وبصته خطوة سهرانه في كل طريق
فلاح بسيط واسمعوا .. دخل التاريخ وحكوه "

ذلك كان موال الافتتاح فماذا عن موال الختام ؟!

" والحق لازم ينور في الليالي .. الزور
وكلمة الخلق تطلع .. لو تسد الزور
والدم والكدب .. والنار .. والغفر .. والسور
والدمع والكف لاخرس .. لو يداري النور..
الشعب ابن التراب لاسمر .. لابد يثور
أدهم ما ماتشي اسمعوا .. أدهم دموع حمرا

---

(1) نبيل فاضل ، أدهم الشرقاوي ، سلسلة المسرحية (٣) ، عن مجلة المسرح ، القاهرة ، عن مسرح الحكيم ، أغسطس ، ١٩٦٤م.

صــاحية ف عــروق العــباد .. في عزبــته الســمرا
أنــت .. وأنــا .. وكلــنا أدهــم .. مــادام فقــرا
نمــوت عشــان في اللــيالي..نصــير قمــر ونــدور.. "

المـوال أشبه بلافـتة ثوريـة أو شـعار .. وهـو أقـرب إلى التهـيج الـثوري أو الحماسي .. تتخلـله الـنزعة الرومنسية فهو يخاطب المجرد ، كما أن كلاً من موال الافتتاح وموال الختام لا حتمية درامية لهما إنما هما أشبه بقوسين .

ثانياً : شعر الغناء في المسرح الدرامي :

وقـد تدخـل الأغنـية في مشـهد شديد التأثير بهدف التخفيف من حدته كما في المشهد الأول من الفصل الرابع لهاملت حيث المقبرة وحفارا القبور:

" الأول: أتعـرف مـن هـو أثبت بنـياناً مـن الحجار والنجار وصانع منشآت البحار؟
أظنه صـانع المشـنقة ، لأن المشنقة تبقى بعد زوال آلاف من الذين يأوون إليها"
(يمضي الثاني ليحضر خمراً)

الأول: في شـبابي كنـت أهـوى ، وكان الهوى عذباً يختصر الوقت "هوب هولا" ويحليه.
أما الآن فالشيخوخة تنهاني ، كفاني

هاملت : أليس يشعر هذا الفتى بما هو صانع ؟ يتغنى مع أنه يحتفر قبراً

هوراشيو: العادة أولدت عنده عدم الاكتراث

هاملت : لاريب في هذا . اليد التي تعمل قليلاً تكون أدق حساً وأرق لمساً

الحفار ا: (مغنياً) السن فاجأتني ، من حيث لا أدري
فأوهنت قواي ، وقذفت بي إلى الأرض (يخرج جمجمة ويقذفها)

هاملت : كـان لهـذا الـرأس قديمـاً لسان،وكان يغني ، انظر إلى هذا الممتهن يلقيه بامتهان

الحفار : (مغنـياً) فأس للحفر ، وكفن للغطاء ، وحفرة في التراب. نعم المنزل
(يخرج جمجمة أخرى) "

وهـذا اللـون مـن الغـناء هو من باب التسلي والتحفيز على العمل والاستعانة عـلى إنجـازه خاصـة وأن حفـار القـبور كـان مخمـوراً. والغـناء هـنا جزء من النسيج الدرامي للحدث .

وكذلـك كان غناء "الكترا " قرب الجدول حزناً على مقتل أبيها "أجاممنون" بـيد أمها "كليتمنسترا" وعشيق أمها "إيجثوس " جزءاً من نسيج الحدث فهو حديث داخلـي يـدور بداخـلها ؛ تعـبيراً عـن معاناتها. ولأن التعبير الدرامي هنا تعبير ذاتي لذلك فإن الغناء يكون أكثر مقدرة على التجسيد المقنع والممتع للمعاناة الذاتية:

"**إلكترا :** خذي يا نفس هذه الجرة من فوق رأسي
وضعيها على الأرض
عسى أن أصحو قبل أن ينقضي الليل وأندب والدي
وأنشد نشيدي الحزين ، أغنية الموت
في رثائك يا أبت الراقد في قبرك
وهي أغنية أعد لإنشادها اليوم بعد اليوم
واها..الطمي الخدود.أنا كبجعة تغني بجوار النهر الفيّاض
بصوت صاف عال وتدعو أباها الحبيب الذي يسلم الروح
بعد أن سقط في الشباك الماكرة
وهكذا أنوح عليك يا أبت التعيس " .

والأمـثلة كـثيرة في مسـرح لوركـا الشـعري (عرس الدم) (يرما) (بيت برنارد ألبا) وفي مسرح شوقي (مصرع كليوباترا) (مجنون ليلى)

عـلى أنـه مـن الضـرورة بمكان التأكيد على أن الأغنية في المسرحية الدرامية تدخـل في نسـيج الحـدث بوصـفها جـزءاً مـن التعـبير الحـواري سـواء أكان انفرادياً (مونولـوج أو مـناجاة أو نشيد) أو كان غناء ثنائياً (دويتو) أو ثلاثياً (تريالوج) أو كان جماعـياً (جوقـة أو كورس) بحيث يعبر عن جوهر ما تشعر به الشخصية وعن جوهر مـا تـريده بوصـفها إنسـاناً أو ذاتـاً لهـا أبعادهـا أو نموذجـاً لذات إنسانية خاصة في المسـرحية التاريخـية وفي المسرحية الرومنسية أو الكوميدية ، والقليل من المسرحيات الدرامية الشعبية والاجتماعية.

المحور الثالث : دور الغناء في المسرح الملحمي

الغناء في المسرحية الملحمية إما أن يكون تمهيداً للحدث أو تمهيداً وشرحاً للجمهور أو يكون تعليقاً على الحدث ونقداً له أو أن يكون جزءاً مضافاً على الحدث نفسه ؛ أي أنه ليس جزءاً من الصراع، بل هو وجهة نظر للمؤلف أو تنبيهاً لطبيعة الصراع (لفتاً إلى الصفة الاجتماعية للصراع) بوصف الشخصية جزءاً من مجتمع أو من وسط اجتماعي متفاعل أو شريحة من طبقة اجتماعية تواجه شريحة أو طبقة اجتماعية أخرى في ظل ظروف متغيرة ومصنوعة ؛ أي من صنع الوسط الاجتماعي المعيش (النخبة الحاكمة) فالشخصيات ، ليست شخصيات من لحم ودم.

أ) المسرحية الملحمية وصور الغناء في إطار الصراع :

في مسرحية (الاستثناء والقاعدة) [1] وفي مشهد عبور النهر حيث يقرر التاجر صاحب امتياز البحث عن البترول أن يعبر (الأجير) معه النهر الذي يعترض طريقهما إلى (أورجا) حيث مواقع البحث. يستسلم الأجير لأمر التاجر بعبور النهر:

" **الأجير :** .. إنني لا أحسن السباحة

التاجر : وأنا أيضاً أخاطر بحياتي أيها الأجير (الأجير ينحني في خضوع)
أما أنت فقد رزقت نفساً دنيئة وشهوانية..فلا يهمك إلاّ الربح
ما الذي يتعجلك إلى (أورجا)..إن مصلحتك في التريث والإبطاء
ما استطعت؛ما دمت ستجد أجرك في الغد ..
إنك تسخر من الرحلة في قرارة
نفسك .. ما من شيء يشغل بالك إلاّ المال ..

الأجير : (يقف على ضفة النهر متردداً) وما العمل ؟
(ينشد)
هاهو النهر الخطر
وعلى شاطئه رجلان

---

(1) بريخت ، الاستثناء والقاعدة ، ترجمة : د. عبد الغفار مكاوي ، سلسلة مسرحيات عالمية (٦) ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٥ مايو ، ١٩٦٥م.

أما أحدهما فيلقي بنفسه في الماء
وأما الآخر فيقف متردداً
أيكون الأول شجاعاً والثاني جباناً
وفيما وراء النهر ، بعد أن يجتاز الخطر ،
يذهب أحدهما لينجز أمراً
ويصعد فوق الضفة التي بلغها مزهواً بالنصر
إنه يستحوذ على ممتلكاته
ويجني ثمرة جديدة
أما الآخر ، وقد جاز الخطر
فقد تقطعت أنفاسه ، ولم يجد شيئاً
وهناك من الأخطار ما يترصده
ليقضي على البقية الباقية منه
أشجاعان هما ؟
أحكيمان هما ؟
واأسفاه !
لقد انتصرا على النهر معاً
ولكنه حين أدرك الضفة الأخرى
أصبح الغالب المنتصر ..
يقول نحن ولا يقول أنت وأنا ..
لقد انتصرنا على النهر معاً
أما أنا فقد انتصرت عليّ وحدي .. "[1]

الأغنية هنا لا تدخل في الحدث ولكنها من خارجه ، تصف الحدث وتعلق عليه من وجهة نظر المؤلف نفسه ، ذلك أن وعي المؤلف الطبقي هنا هو الذي ينشد أو يوجه ويلفت نظر المتلقي على لسان الأجير ، على اعتبار أن المؤلف قد أحل

[1] بريخت ، نفسه ، ص ص ٦٥ - ٦٦ .

نفســه محــل المـثقف الـثوري ، لـذا يـنقل الوعـي الطـبقي إلى الطـبقة العاملـة (طبقة الأجراء) متقنعاً خلف الأجير .

إن الحـس الطـبقي للأجـير (إحساسه بظلم الطبقة الرأسمالية العليا لـه) لا يكشـف عن تلك الفكرة التحليلية الطبقية التي تكشف عن وعي الشخصية باستغلال التاجر له، فلا الفكر ولا الوعي ولا الأسلوب مطابق لشخصية الأجير الذي هو معادل رمزي للطبقة العاملة.

وهنا يبرز السؤال الآتي :

مـا الـذي أضـافته الأغنـية هـنا ؟! ألم يكـن الأنسب دراميا أن تصاغ الفكرة الـتي احـتوتها الأغنية حواراً عادياً على لسان الأجير ؟! والإجابة بالسلب للأسباب الآتية :

أولاً : الأغنـية – مـن حيـث الشـكل – هدفهـا قطـع التواصل في الحدث تحقيقاً لـنظرية التغريـب لسـلب تعـاطف المـتفرجين مع الأجير المغلوب على أمره لأن المســرح المـلحمي مـع المشـاركة الواعـية والمدركـة للمـتفرج وتهمـيش المشـاركة الوجدانـية الـتي هي سبيل المسرح الدرامي الأرسطي لأنها تثبت الأوضاع القائمة في المجتمع وتبقيها على حالها.

ثانـياً : الأغنـية هدفهـا أيضـاً اخـتزال زمـن عـرض الحـدث واختزال مشهد عبور الـنهر. كمـا أنهـا بديل عن فترة إظلام تعبر عن زمن عبورهما للنهر وبديل عـن مـنظر يجسد النهر وعبوره وهو مالا يجسد على خشبة المسرح – ربما – إلاّ بوسـيط فـني مـن خـارج الوسـائط المسـرحية (التصـوير السـينمائي) وبريخـت يـنادي باسـتبعاد الوسـائط السـينمائية عـلى قدر الإمكان حفاظاً على فن المسرح نفسه.

ثالثاً : الأغنـية فـيها إمكانـات الحكـي ومـا يحـتمله مـن غنائية ليست ذاتية هنا ولكـنها جماعـية موضـوعية – بديـلاً عـن دراميـات المحاكاة التي تجسد حالة المعايشة–.

رابعاً : الأغنـية – مـن حيـث المضـمون – تعكـس طبـيعة العلاقـات الاجتماعـية ومـنطلقات الصـراع الطـبقي من خارج الحدث المعاد تصويره أمامنا ، على

اعتبار أن المسرح الملحمي غير معني بتجسيد الفردية مثلما هو الحال في المسرح الدرامي الأرسطي ، وإنما هو يشخص الصفة الاجتماعية بوساطة نماذج اجتماعية (تاجر، فلاح، قائد، أجير، دليل، قاضي، امرأة، عالم) وذلك من منظور طبقي.

ب) نقد الأغنية الملحمية من منظور النظرية الانعكاسية (الماركسية):

إن الأغنية هنا هي بمثابة قطع لتواصل المتفرجين مع الحدث . غير أن الشخصية (الأجير) تعود إلى الحديث عن نفسها ليس بوصفها جزءاً من طبقة اجتماعية مستضعفة ومستغلة من طبقة اجتماعية أعلى ولها سلطة وسطوة، ولكن بوصفها ذاتاً إنسانية فردية لها عواطفها ومشاعرها وهي لا تملك أداة أخرى تعبر بها عن نفسها غير تيار الشعور :

" ابتهل إليك يا سيدي أن تتركني أستريح قليلاً . لقد هد الحمل قواي . وربما استطعت إذا استرحت قليلاً أن أعبر النهر خيراً مما أفعل الآن ".

ونلاحظ أن تصوير بريخت لشخصية الأجير — هنا — حيث تعود الشخصية للكلام عن ذاتها وما تعانيه بصفته فرداً وليس طبقة يتم بالحوار وليس بالغناء، كما نلاحظ أن بريخت بتلك العودة بالشخصية إلى عرض معاناتها إنما يكسب الشخصية عطف المتفرج من ناحية — خاصة إذا ما رأينا التاجر يعبر عن فظاظة وجلافة وأنانية مطلقة ولا إنسانية في التعامل — رأيناه يعبر عن طبقته . وعن صفة أصيلة في تلك الطبقة — من جهة نظر بريخت المثقف الثوري — وتلك هي قاعدة سلوك تلك الطبقة .

كما يعبر الأجير عن صفة أصيلة في الطبقة العاملة — ميلها إلى العواطف والمناحي الإنسانية وذلك استثناء في حركة الصراع بين طبقة مستغَلَّة وطبقة مستغِلَّة ! !

إن الأجير يعبر عن طبقته بالغناء (من خارج الحدث) حيث المؤلف متقنع خلفه بينما يعبر بالحوار في مناطق كثيرة عن ذاته الفردية التي تشبه ذوات كل فرد في طبقته للتأكيد على أن فعله هذا يعد استثناء يكرّس استغلاله من ممثل الطبقة العليا عدوة طبقته الدنيا .

بينما يعبر التاجر عن طبقته بالغناء وبالحوار معاً : وفي ذلك كشف لخلل في تركيبة الطبقة العاملة وذاتية تعاملها مع الطبقة المالكة .

" **التاجر :** إنني أعرف وسيلة أفضل . سأثبت مسدسي في ظهرك .
ولنر إن كنت ستعبرالنهر أم لا .
(يدفع الأجير أمامه) .. (يخاطب نفسه)
لم أعد أرى خطراً من عبور النهر .. لابد من إنقاذ ثروتي "

وإذا كانت أغنية الأجير تعبيراً عن صفة اجتماعية للعمال ؛ فإن أغنية التاجر من منظور طبقة الرأسمالية هي تعبير عن صفة اجتماعية للرأسمالية :

" **التاجر :** هكذا ينتصر الإنسان
على الصحراء والنهر المصطخب
الإنسان ينتصر على نفسه
لكي يحصل على البترول
الذي تحتاجه الإنسانية " .

وإذا كانت أغنية التاجر تكشف لنا عن طبيعة الصراع بين طبقة العمال والطبقة الرأسمالية لذلك كان مكانها المناسب قبل مغامرة عبور النهر كنوع من حتمية الامتثال للأقوى من الناحية الاجتماعية وتخلصاً مما لصق بالأجير من صفات طبقية على المستوى الرمزي بدفع طبقة العمال إلى التأهل لمرحلة التبعية والانصياع التام للرأسمالي ؛ فقد كانت أغنية التاجر نتيجة لهذا الصراع ، حيث ينتصر الإنسان الرأسمالي بغيره على الصحراء وعلى النهر ، في حين تحض بشكل غير مباشر على أن ينتصر الإنسان الأجير على نفسه ، على شوائب علقت به قبل امتثاله وتخلصه من صفته الطبقية ومن واقعه المتردي.

وإذا كان لكل نتيجة سبب في وعي أهل الجاه والسلطة ؛ فإن التاجر لا يفوته أن يبرر قهره للأجير حيث ينسب النفع والفائدة والعوائد والمكاسب إلى المجرد (الإنسانية) فتلك دعوى الاستغلال في كل عصر وفي كل أشكال الاستغلال :

" لكي يحصل على البترول
الذي تحتاجه الإنسانية "

فما الذي كسبه الأجير (الطبقة العاملة) لا شيء ولا حتى أجره عن عمله لقد خسر حياته وشرد أهله .

" **التاجر :** ليس معي الآن شيء من المال .. ولكني سأصرف
أجرك من البنك حين نصل إلى أورجا "

والتاجر لا ينظر إلى الأجير بوصفه إنساناً فرداً ولكن بوصفه طبقة .. ينظر إلى صفة اجتماعية في الطبقة العاملة من منظور الطبقة الرأسمالية :

" ليس في الوجود من هم أشد حمقاً من هؤلاء الأجراء "

" ما الذي يدعوهم إلى الحرص على أشخاصهم .. إنهم ناقصون بطبيعتهم "

" هؤلاء لا يحسون أنهم فاشلون .. إنهم منبوذون "

إن وظيفة الأغنية في دور التاجر مؤكدة لقاعدة أساسية في فكره الطبقي وهي تدور حول أفكار مجردة تشخص الأساس الفلسفي المستند إلى الفلسفة المثالية ؛ في اتجاهها الوضعي تسييداً للأوضاع الاجتماعية السائدة ، حيث السيد سائد والأجير مسود.

في حين أن وظيفة الأغنية في دور الأجير مؤكدة لقاعدة أساسية في الفكر الخاص بالطبقة العمالية . والقاعدة هي أن الرأسمالي قادر بنفسه على نقل فكر طبقته ، على حين أن الأجير غير قادر على نقل فكر طبقته بنفسه لأن وعيه بوصفه طبقة يأتيه من خارجه لذلك فإن بريخت هنا في أغاني الأجير التي تعكس وعي الطبقة العاملة هو الذي يعبر غناءً على لسان الأجير بوصفه كاتب الطبقة العاملة المثقّف لها.

ولا يتبقى للأجير ليعبر عن نفسه سوى كلماته المحددة والتلقائية والمستكينة في إطار الحوار ، من هنا فهو غير قادر على النضال لأنه يتخذ من الاستثناءات منهج حياة عشوائية تحس ولا تعي وهي قانعة بذلك كما لو كان مقدراً عليها :

" **التاجر :** الإنسان الناجح وحده هو الذي يصمد للنضال
(ينشد) كتب الموت على الضعيف
كما كتب القتال على القوي

تلك سنة الحياة
ضربة يد للقوي وضربة قدم للضعيف
تلك سنة الحياة "

فالأجير وطبقته عند الرأسمالي من صنف الحيوان . الأول — القوي الرأسمالي — يستخدم يده في مواجهة الآخر الرأسمالي .. أما الفقير فيضرب من الغني بقدمه أولاً ، ولا بأس من ضربه باليد بعد ذلك :

من سقط فدعه يسقط
واضربه أيضاً بيدك وقدميك
تلك سنة الحياة
من ينتصر في المعركة يتبوأ مكانه من المائدة
وهذا هو جزاؤه
والطاهي لم يحص عدد الموتى
وحسنٌ ما فعل
والله الذي خلق كل شيء
قد خلق السيد والعبد
والحكمة فيما رأه
حين يسير كل شيء على ما يرام
يمدحك الناس
وعندما يفسد كل شيء
يسخرون منك
تلك سنة الحياة "

ولأن تلك سنة الحياة بالنسبة للرأسمالية ، وكان ذلك ضد طبقة العمال لذلك فإن التاجر يحرص على ألاّ يدرك العامل (ممثل طبقته) تلك الفلسفة التي يستند إليها فكر الرأسمالية وحياتها العملية . من هنا نرى التاجر يأخذ حذره عندما يقترب منه الأجير :

" التاجر : لقد سمعتني . قف لا تبرح مكانك ، ماذا تريد ؟ "

إنه حريص على ألاّ يعي العمال ذلك .

ولاشك أن أغنية المحكمة تجسد القانون السائد الذي يثبت الأوضاع الطبقية ويجمدها على النحو الذي يتيح للرأسمالي السيادة الكاملة ، ولذلك يشارك المثلون كلهم في إنشاد أغنية المحكمة (أغنية القانون أو القانون الأغنية)

" **الممثلون :** بعد الجريمة
يأتي دور المحكمة
وعندما يسقط البريء مضرجاً في دمائه
يلتف القضاة حول جثته ليحاكموه
وعلى قبر البريء المقتول
ينبغي أيضاً أن يغتال حقه "

إن بريخت لا يكتفي بتمهيد المثلين لتلك القاعدة ولكننا نجد القاضي وهو يؤكد (القانون الأغنية) :

" **القاضي :** القاعدة أن العين بالعين
مجنون من يطلب الاستثناء
إن مدّ عدوك يده ليسقيك
فلا تأمنه إن كنت عاقلاً

وهنا يتدخل ممثل الطبقة الوسطى :

" **الدليل :** في النظام الذي رسمتموه لنا
تصبح الرحمة هي الشذوذ والاستثناء
لا تكن إنساناً
فتدفع ثمن إنسانيتك غالياً "

عند نقل الوعي إلى الطبقة العاملة يوظف برخت الأغاني الفردي منها والجماعي في تعليمية تحريضية واضحة إذ تصبح الشخصية في تلك الحالة نائبة عن المؤلف (بريخت) نفسه مسلحاً بوعي ثوري تقنّع به خلف الشخصية أو خلف المجموعة التي تحولت إلى شخصية قناع.

ج) الدور التغريبي للأغنية المسرحية :

تعمل الأغنية في المسرحية التي تتوشح بوشاح الملحمية على قطع التواصل بين حدث وآخر ومن ثم تحول بين تواصل الخطاب المسرحي والمتلقي.ففي مسرحية (سندباد) يوظف المؤلف الأغنية تعبيراً عن مبدأ السببية :

دور الأغنية في مسرحية (سندباد)[1] :

في المسرحية التي تستلهم التراث يعمل المؤلف على تفريغها من مضمونها التراثي الأسطوري أو الخرافي ليضع مكانه مضموناً عصرياً يفكك فيه مضمون الخطاب الخرافي أو الأسطوري وهو غالباً ما يوظف الأغنية في تقنية قطع تواصل الحدث تجنباً لتأثيرات عنصر الإيهام ودوره المغيب للوعي والمثبت لرواسب ثقافة الخرفنة التراثية لذلك نجد الأغنية أداة لتوقف الحدث :

"**الأم:** ولداه .. ولداه .. ولداه

(يسمع صوت غناء الفتيان من بعيد وسرعان ما يقبلون حاملين أدوات العمل — صوت موسيقى يدل على حضورهم)

غناء منفرد: لما لحقته الحورية

مع المجموعة: سقط الصياد على ظهره

سحرته عيون ذهبية

والنجمة لاحت في المغرب

قال الصياد ولم يكذب

وسقته خمراً بيديها

من كأس القمر الفضية

الأم: يا ولدي . يا ولدي "

الأغنية هنا توقف الحدث عن قصد لتصنع مسافة تبعيدية أو تغريبية في الحدث نفسه لذلك فإن دورها هنا دور تغريبي ملحمي. ويتضح ذلك من أن الأغنية

---

(1) شوقي خميس ، سندباد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بـدأت بعـد مناداة الأم على ولدها، وما أن انتهت الأغنية حتى عادت الأم إلى النداء على ولدها.

لـذا فالأغنـية هـنا خـارج الحـدث . ولكنها تلخص لنا حدثاً آخر وقع على الشخصـية (الابـن) فكـأن الأغنـية تختزل لنا عن طريق الحكي أو السرد حدثاً فرعياً يكشـف لـنا عـن سـبب غيبة الابن عن أمه وذلك حتى لا ينساق المتفرج عاطفياً وراء التـياع الأم عـلى مصـير ولدهـا المجهـول ، فالأغنـية هـنا وإن كانـت بديلاً عن تيار عاطفـة الأمومـة ، إلاّ أنهـا تخـرج الحالـة مـن إطـار المحاكاة إلى إطار الحكي لخلق مسافة إدراكية بين الموقف الوجداني للأم والجمهور ولاختزال الزمن في الحدث .

المحور الرابع : الغناء القصصي بين العرض وفن الاستعراض*

يعكس الاستعراض الغنائي مهارات تجمع ما بين فنون الغناء والرقص والتمثيل والأكروبات والارتجال – غالباً – ففي مسرحية (إخناتون ملك التوحيد) [1] لشوقي خميس حيث تغني عازفة الهارب أغنية جنائزية فردية نيابة عن الأمة بأسرها فإن الغناء هنا ينطلق من تقنية العرض إلى فن الاستعراض :

" **عازفة الهارب (تغني) :** (الأغنية تعلن فيها الحداد لموت امنحتب الثالث العظيم)

" مات امنحتب الثالث . زمن يرحل	وتولى الإبن مكان أبيه فلم يبخـــل
جاء ليعطي حتى تصبح مصر الأجمل	ولى زمن الأقوى وأتى زمن الأعدل
أعلن ألاّ معبود يكون سوى آتـــون	وتسمى بالاسم الطيب إخناتـــون "

هـذه الأغنية وإن أداها صوت فردي إلاّ أنها تعبير عن صوت أمة حزينة فرحة في آن واحد. فحزنها لموت مليكها وفرحتها التي هي وليدة حزنها فرحة تعبير عن تتويج ملك جديد هو ابن الملك الذي رحل.

والغناء هنا هو لون من ألوان العرض التقريري ، لأنه لا ينطوي على تعبير شعري يقوم على التخييل وإنما يلتزم دور المعلن عن حدث في إطار إيصال المعلومة ، فدورها إذن هو دور إعلامي.

أ) الغناء الاستعراضي :

لكن لو توقفنا أمام الصورة الحركية حيث (تتغير الإضاءة بشروق يوم جديد) وحيث يبدأ القرص الذي يتوسط المسرح في الدوران – وحيث حاشية إخناتون وقد انضم إليها بعض البسطاء يديرون القرص في اتجاه ، وكهنة آمون يديرون القرص في الاتجاه المضاد فتتحول إدارة القرص (هنا وهناك) إلى معركة بين الفريقين. مع

---

* وهو لون من الفنون الأدائية التي تأسست على تآلف فنون متنوعة في عمل إبداعي واحد بهدف إبراز المهارات الأدائية الفردية أو الثنائية أو الجماعية التي يتيحها ذلك العمل الإبداعي (العرض) والاستعراض لون من ألوان اصطناع طريقة مبالغ فيها مع الإتقان عند التعبير عن غرض من الأغراض عبر مستويات أدائية قائمة على إبداعات متعددة موالية لقدرات المستعرض لفنه حيث يبرز أفضل ما لديه من طرق وأساليب أدائية ومهارات فنية لإضفاء مزيد من الإمتاع حتى وإن لم يجانبه الإقناع. والاستعراض طريقة تدخل ضمن منهج تغليب الشكل على المضمون ، لذلك نجد القصة أو الحدث في العمل الاستعراضي بسيطة وغير متفرعة الأحداث . ويعتمد فن المسرح وكذلك فن السينما وفنون الميديا في عصرنا على فن الاستعراض.

[1] شوقي خميس ، إخناتون ملك التوحيد ، سلسلة المسرح العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مصاحبة كل فريق بنشيده الذي يعبر عن أهدافه عن طريق تصوير الصراع تصويراً تجريدياً بالتشكيل وبالغناء المتصاعد حيث أنصار آمون والديانات المتعددة يتغنون بضرورة التمسك بالقديم وبأمجاد السلف بينما يتغنى أنصار آتون بضرورة تجدد الحياة كي تتسع للحلم الكبير بالسلام والحب والسرور ويتحقق العدل للجميع في ظل الإله الواحد (آتون).

فإننا في الحقيقة نقف أمام لون من ألوان فنون العرض وهو (فن الغناء الاستعراضي) فجماعة آمون تغني تمجيداً للقوة الغيبية ولقوة المجرد والمطلق المتعدد الآلهة في صورة رومنسية وجماعة آتون تغني كسباً لتأييد المصريين لفكرة الإله الموحد، في غناء تحريضي ضد عبادة آمون :

ب) الغناء القصصي :

وهو نوع من توظيف الحكي في سبيل استعراض موجز لحدث القص وهو يدخل في طور العرض مع أن الراوي أو المغني يستعرض منفرداً قصة حدث مضى عملاً على تحقيق عنصر التكثيف الدرامي الذي هو خاصية في الكتابة الدرامية .

(عازفة الهارب تغني يصاحبها عازف الناي)

(تحكي الأغنية قصة سقوط الملك مريضاً على فراش الموت بعد زواجه من (تادو) وغضبه على ولي العهد الذي أخذ يجاهر أصحابه بعدائه لآمون وعبادته والدعوة لإله واحد هو(آتون) ومع ذلك فهو يبارك زواج ولي العهد من نفرتيتي:

" أمنحتب الثالث ملك الوجهين أمر   من فوق فراش الموت بصـوت بشـر
بزواج ولي العهد الابن هـواه نفـر   ودعا آمون لكي يهديه لطريـق الـخير
زهرة ميتانيا تبكي عند فراش الموت   كيف لها أن تمسك بأناملـها السـوط
امنحتب الثالث يسكن دار الصمت   وأشعة مجده تهرب من شرفات البيت"

ومن الواضح أن فن الحكي وإن اتخذ أسلوب الأغنية الفردية في قص حدث ما أو جزء من حدث درامي بتقنية التكثيف الدرامي ، هو لون من ألوان عرض اتصالي يسلك طريق التعبير لعرض القصة أو نتائجها عرضاً معلوماتي الهدف استعراضي الأسلوب ، لأن تجسيده أو تشخيصه الغنائي غالباً ما يصاحبه الرقص الإيمائي أو الشرائح السينمائية أو الاسترجاع المشهدي الصامت تأكيداً لمصداقية الحكي من ناحية وتنويعاً أدائياً في العرض خروجاً من آفة الملل التي غالباً ما تصاحب مواقف الحكي والسرد.

المحور الخامس : قضايا الغناء في المسرح المصري

تمهيد:

لعبت الأغنية في العروض المسرحية المصرية أدواراً واسعة منذ نشأة المسرح العربي حديثاً على يد مارون النقاش وعروض أحمد أبي خليل القباني وجهود سلامة حجازي في نشأة المسرح الغنائي في مصر بعد رحيل القباني عنها يائساً إلى أن ارتبط المسرح باسم سيد درويش الذي اكتمل فن الأوبريت على يديه هو وداوود حسني وكامل الخلعي وزكريا أحمد وأحمد صدقي وملك ومنيرة المهدية ومساهمات محمود الشريف ورياض السنباطي والقصبجي وغيرهم .

فلقد تراوحت قيمة الأغنية وتوظيفها في المسرح المصري .. فمنها ما وظف في نسيج الأوبريت ومنها ما وظف في نسيج المسرحية الغنائية ، ومنها ما وظف في قالب الاستعراض الغنائي ومنها ما وظف في قالب الاسكتش ومنها ما وظف في قالب الصورة الغنائية ومنها ما وظف في إطار الكوميديا الموسيقية. هذا إلى جانب بعض الإبداعات التي ينسبها البعض إلى الأوبرا مثل (كليوباترا ومارك أنطوان) لسيد درويس و(شمشون ودليلة) لداود حسني.

ومن الواضح أن الغناء لم يغادر العروض المسرحية المصرية إلاّ في أقل القليل، غير أننا نلاحظ أن المسرح في ثلاثين السنة الماضية قد أقحمت فيه الأغنية والرقصة إقحاماً فلا يخلو عرض مسرحي من الغناء أو الرقص دون ضرورة درامية، ولو استرجعنا عروض الفرق المسرحية المصرية القديمة حتى الأربعينيات من القرن العشرين لوجدنا أن الغناء في الكثير من الحفلات المسرحية يتم بين الفصول على هيئة وصلات، حيث يتفق المنتج أو صاحب الفرقة المسرحية مع واحد من كبار المطربين أو إحدى المطربات على تقديم وصلة غنائية أو أكثر بين فصول العرض المسرحي كلون من ألوان التخفيف على جمهور المشاهدين لأحد العروض التراجيدية، وقد يتفق مع واحد من فناني المونولوج الغنائي الخفيف، دون أن يتصل الغناء دوراً كان أم طقطوقة أم مونولوجاً بموضوع العرض المسرحي أو النص من قريب أو بعيد. لقد كان الغناء بين الفصول في العرض المسرحي لوناً من ألوان الترويج واجتذاب

الجماهير ولوناً من ألوان التلطيف والترويح في العروض الجادة أو المأساوية وفي العروض التي تقدم باللغة العربية الفصحى.

ولو راجعنا على نحو منهجي المصنفات المسرحية الغنائية المحفوظة بأرشيف المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية فسوف نجد ما يقرب من ثلاثمائة نص للأوبريتات (الليبرتو — النوت الموسيقية — أفيشات — ألحان مسجلة على اسطوانات قديمة) محفوظة بإدارة التراث الموسيقي ومئات الصور الفوتوجرافية لعروض تلك الأوبرات بإدارة أرشيف الصور المسرحية. من هذه الأوبريتات والمسرحيات الغنائية والاستعراضات والاسكتشات والصور الغنائية:

الملك ميتريدات	عن شيللر	فرقة القباني	١٩٠٠
صلاح الدين	نجيب حداد	جورج أبيض	١٩٠٢
عظة الملوك	بشار كنعان	سلامة حجازي	١٩٠٣
حكم قراقوش	بديع خيري	الريحاني	١٩٠٤
شهداء الغرام	نجيب حداد	سلامة حجازي	١٩٠٦
أبو الحسن المغفل	مارون النقاش	فرقة القباني	١٩٠٨
دقة المعلم أو رحلة	مارون النقاش	فرقة القباني	١٩٠٨
كشكش بك حول الأرض	بديع خيري	نجيب الريحاني	١٩٢١
أوبريت صباح	حامد الصعيدي	—	١٩٢١
الانتخابات	أمين صدقي — سيد درويش	—	١٩٢٢
محمد علي .. وفتح السودان	بديع خيري		١٩٢٤
علي بابا والأربعين حرامي	توفيق الحكيم/بديع خيري/ زكريا أحمد		١٩٢٥
يا رايح قول للي جاي	الريحاني / بديع خيري		١٩٢٨
فرجت	الريحاني / بديع خيري		١٩٢٩

وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

أ) الأغنية المسرحية محمولة على الصوت الغنائي المتفرّد :

برز دور سلامة حجازي في المسرح الغنائي حيث وظّف صوته الغنائي في نصوص لتراجيديات عالمية عرضها في قالب غنائي مثل (روميو وجولييت) تحت عنوان (شهداء الغرام) وبها أبكى سلامة حجازي كل بيوت الأمة العربية في عصره — حسب بعض الكتابات — وهو يشدو بأغنية انتحار روميو عندما فوجئ بحبيبته جولييت جثة هامدة دون أن يعرف بأنها إنما غيبت بفعل دواء أعطاه لها الكاهن تمويهاً على أسرتها التي قررت تزويجها من شخص لا تحبه وهي المتيمة عشقاً بروميو ابن العائلة المعادية لأسرتها والتي تقوم بينهما (ثارات) :

سلام على بدرٍ هوى من سمائه — وما كان عهدي البدر يغرب في الترب
أجولييت ما هذا السكوت ولم أكن — لأعهد فيك الصمت عني في قربي
أمائتة أنت؟ نعم ! لا فأنت لا — تموتين بل تحيين مني في قلبي
ألم يكفني قتل ابن عمك والذي — تلاه من النفي المؤبد والسلب
ألم يكفني بعدي وشدة لوعتي — عليك وما يلقاه من عاشق صلب
إذن فلك مني السلام لأنني — ملاقيك يوم الحشر بين يدي ربي

وهناك أغنية (وليم) من مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) التي شارك فيها جورج أبيض:

" إن كنت في الجيش أدعى صاحب علم — فإنني في غرامي صاحب الألم
يا من تملكتم قلبي فكان لكم — عبداً وكنت له من أطوع الخدم "

وفي شهداء الغرام: (غنى)

" زمن يعلمنا الفجور ملوكُهُ — فيه وآثام الخنا ملكاته "

وغنى في هاملت :

" عمٌ يخون وأمٌ لا وفاء لها — أمٌ ولكن بلا قلب ولا كبد "

ومن الملاحظ أن المباشرة والتعليمية في الصور الأخلاقية هي التي تتمحور حولها مضامين الغناء في المسرح المصري على أيام الشيخ سلامة حجازي ، إذ إنها كانت مستملحة ومطلوبة في عشرينيات القرن العشرين في مصر ، خاصة وأن جماهير العروض المسرحية آنذاك من النخبة والقادرين من الأغنياء ومن الطبقة المتوسطة ،

وهي أكبر الطبقات تعاطياً للثقافة والفنون والتفاعل معهما ، بحكم التأهيل الطبقي المتطلع للالتحاق بالطبقة العليا والتسرب إلى نخبتها الحاكمة.

كذلك انطوت بعض المعاني في الأغنيات المسرحية على تلميحات سياسية وانتقادات مباشرة للنظم الملكية ومجريات السلوك في داخل القصور . غير أن الملاحظ أيضاً أن الغناء ليس من نسيج الحدث الدرامي في الكثير منه وهو من ناحية ثانية ذو نبرة عالية أو حس ذاتي زاعق ولذلك يتخذ النظم أسلوب الإنشاء . وإن قصد تقرير حال واقع تمر به الشخصية مع ملاحظة أن الغناء في عروض سلامة حجازي يكتب خصيصاً لشخص سلامة حجازي وصوته ، إذ هو مغن في الأصل وليس ممثلاً، فلن يخرج للجمهور لمجرد التمثيل ، ولكن الأساس في مشاركته المسرحية هو الغناء ، لذلك يفصل له الشعراء الأغاني في العرض المسرحي ويلصق بالحوار بغض النظر عن كونه جزءاً من النسيج الدرامي للحدث أو خارجاً عن ذلك النسيج ، كما أن الألحان لا تستهدف التعبير عن المعنى الذي يكشف عن الشخصية في صراعها داخل الحدث وإنما هدفها تمكين صوت الشيخ سلامة نفسه من الشدو والاستعراض المهاري للموهبة.

المحور السادس : التعبير اللحني في المسرح الغنائي

ينسب التعبير الغنائي في المسرح العربي لسيد درويش * الذي انطلق فنه ما بين الأغنية (الدور أو الطقطوقة والأغنية المسرحية والأوبريت) .

وأعجب لغيري ممن درسوا علاقة الغناء بالمسرح وقاموا على تدريسه بالتغاضي عن رأي يعتب فيه الموسيقار محمد عبد الوهاب على من يعظم الدور الذي لعبه سيد درويش في الموسيقى والغناء في مصر إذ أنهم يقفون عند وصفه بصفات التفخيم والتفرد ويتساءل مستنكراً في تسجيلات إذاعية وتليفزيونية متعددة عن طبيعة التفرد في جهود سيد درويش الموسيقية مطالباً إيّاهم بتحديدها وتوصيفها. ويعلم العارفون بأمور النقد الموسيقي أن سيد درويش أثرى الأغنية الشعبية وعمّقها ونقل الموسيقا من قاعات القصور الأرستقراطية إلى وجدان بقية الطبقات بعد أن طعمها بأسلوب شعبي، وأنه اتبع المدرسة الطبيعية في استلهام التعبير الموسيقي واهتم بعنصر التعبير الصوتي فربط بين الكلمة والنغمة وطوع الإيقاع الشعري إلى الإيقاع الموسيقي. كما خلق تزاوجاً بارعاً بين الموسيقا وجو القصة في ترابط وتكامل . وكان أول من لحّن للطوائف وأول من طالب بحقوق المرأة بالغناء وجسدها موسيقياً ، وأول من صاغ ألحاناً من مقام (الزنجران) بعد عودته من الشام ، وأول من استخدم الكثير من المقامات العربية في ألحانه وقت أن بلغ عددها في مصر آنذاك اثنين وخمسين مقاماً من مائتي مقام حفظتها موسيقانا العربية وأول من وضع افتتاحية موسيقية للعروض.

والمستمع لألحانه (سالمة يا سلامة) (القلل القناوي) و (عشان ما نعلا ونعلا/ لازم نطاطي نطاطي) و(يهون الله يعوض الله) يلحظ تأثيرات الموسيقا الكنسية. كما تلحظ في ألحانه مؤثرات موسيقية إيطالية ويونانية.

وإذا كان قد لحّن خلال ست سنوات فقط إحدى وعشرين مسرحية غنائية وأوبريت ضمت قرابة مائتي لحن .. قدمها لكل الفرق المسرحية على أيامه : لجورج أبيض (فيروز شاه) للريحاني (ولو – إش – قولوا له – رن – فشر – العشرة

---

* (١٧مارس١٨٩٢ – ١٥مارس١٩٢٣م – ٤صفر١٣٤٢هـ)

الطيبة) للكسار (البربري في الجيش – أم أربعة وأربعين – راحت عليك – أجزاء من "الهلالي" – الانتخابات) وكانت آخر ما لحن.

ولمنيرة المهدية : (كلها يومين – فصلين من أوبرا (كليوباترة ومارك أنطوان). ولو أن د.حسن البحر يؤكد أنه لحنها كاملة غير أن (منيرة المهدية) وجدت مغالاة في الأجر الذي حدده فكلفت محمد عبد الوهاب بتلحين بقيتها لانخفاض أجره باعتباره مبتدئاً – آنذاك–.

كما لحن لفرقة عكاشة (هدى – عبد الرحمن الناصر– الدرة اليتيمة)

ولفرقته الخاصة (شهرزاد – البروكة – العشرة الطيبة) ؛ إذا كان بذلك كله قد نهض بفن الأوبريت ورسّخ أسسه في وطننا العربي فلاشك أن فيما قدم سيد درويش ما يعظم دوره ويجعله متفرداً في مجاله ويكفيه أنه نقل الغناء من التخت إلى الأوركسترا من التلحين إلى التأليف الموسيقي المركب والبولوفونية، ذلك أن الأغنية المسرحية يجب أن تلحن وفق أسلوب التلحين الأوركسترالي لتعبر عن موقف درامي أو عن نقلة شعورية في موقف درامي لا لتطرب بل لتؤدى لا لتغنى وفق أسلوب التلحين في التخت الشرقي : (المنصة أو صدر المجلس) ولكن لتعبر عن موقف درامي (مسرحي) أو محمل بملامح درامية. ولم ينفصل القالب الموسيقي أو الطاقة النغمية عنده عن مضمون الموقف (الموضوع الدرامي) في كل ما لحّن . ويكفي أنه أول من وضع الافتتاحية الموسيقية في العروض المسرحية المصرية حسب تأكيد يوسف وهبي ومن دلائل تميزه ما قال به محمود الشريف وهو من هو في ريادة التلحين الغنائي في عالمنا العربي حول الكثير من الجمل اللحنية التي اقتبسها محمد عبد الوهاب نفسه من أعمال سيد درويش الموسيقية . فلماذا لا ينصفه المنصفون من أهل حرفته ومن مفكري وطنه وممن يقدر أعماله بأوصاف التفخيم . إن عبد الوهاب نفسه يقدره حق قدره – وإن كابر – وإلاّ ما ترنم في جلساته الخاصة بغناء " أنا هويت" أو "ضيعت مستقبل حياتي " أو "الحبيب للهجر مايل" أو "كان الشيطان" إن أعمال العظماء فحسب هي التي يقتبس منها وهي وحدها التي يترنم بها كبار الموسيقيين والمغنيين وهي وحدها التي تحرك وجدان الناس عبر العصور على اختلاف ثقافاتهم ومنابعهم.

المحور السابع : الطاقة النغمية لألحان سيد درويش وعلاقتها بالطاقة التعبيرية لإيقاع الكلمات

نعرف أن الإبداع يكمن في قدرة المبدع على خلق طاقة تعبيرية قادرة على اختراق الحال بتخييل محال يتآلف فيه ما لا يأتلف وسيد درويش مشهود له في كل مكان حتى هذا الزمان بطاقته الإبداعية الخلاقة والمتفردة ولا حاجة للتدليل على صحة ذلك الرأي فألحانه تملأ أثير الوطن نغماً وإيقاعه له هوية مصرية لا تشوبها شائبة وأغنيات الوطن على لسان عوده الأثير تشهد برائع التعابير وهو ما جعل العقاد يتغنى بوصف سيد الموسيقى والتعبير اللحني .

" لله سيد الذي غنى لكم　　زمناً فقال العارفون مصور
وصف ابن مصر فليس يدرى سامع　　أصغي إليه أسامع أم مبصر "

و هو ما أجرى مداد الشعر منسابا من نبع شوقي ليهتف به :

" أيها الدرويش قم بث الهوى　　واشرح الحب وناج الشهداء
اضرب العود تعد أوتاره　　بالذي تهوى وتنطق ما تشاء
حرك الناى ولُح في غابه　　وتنفس في الثقوب الصّعداء
واسكب النبرة في آفاقه　　من تباريح وشجو وعزاء
واسمُ بالأرواح وارفعها إلى　　عالم اللطف و أقطار الصفاء "

ألا يحق والأمر كذلك ألا يحق لبديع خيرى وهو رفيق دربه وممهد الألفاظ لرحلة إبداعه الغزير الأثير أن يسكب الدمع مهطالاً من سويداء القلب حزناً على فراق شقيق رحلة الإبداع فتخرج كلمات التأبين منه باكية بلا دموع

" جايين يقولولى البقية في حياتك　　ولا فيش حياة من بعد انت يا سيد
الله يعوض مصر خير في مماتك　　بنيان يدوم للناس و يغنى للى شيد
ياما رثيت غيرك و خففت نوحى　　من حزن ألحانك و رقة شعورك
أما النهاردة يحق لى أرثى روحى　　أرثى بلد عدمت ليالى سرورك
الموت علينا حق بس الأكاده　　ما ياخدش إلا كل نابغ و ناصح
في الجنة مكتوب لك نعيم السعادة　　واحنا الشقا مكتوب لنا في المسارح

ولأن الحياة سلسلة من البناء والهدم وهى ممتدة إلى مالا نهاية عبر آفاق الرأي والرأي المضاد، لذلك تتولد الآراء فتخلق القضايا التي تشتبك و يحمى وطيس عراكها وذلك من الصحة في حياة الفنون والآداب كما هو من الصحة في الحياة السياسية وفي الحياة العلمية. لذلك لا ندهش ، وليس لنا أن ندهش إذا ما ثارت قضايا الإبداع وتوالدت كلما تجددت فينا وجددتنا ذكرى عظيم موسيقانا سيد درويش ذلك أن العبقرية وحدها هي التي تثير القضايا في حياتها ، وتثور بعد رحيلها جسدا نفس القضايا وتتجدد فتتجدد المعارك الفكرية والفنية والنقدية حول دورها وإنتاجها مع كل مرة تحل فيها ذكراها. فطالما ظلت المعاناة التي عاناها مجتمعها تتجدد وتتوالد في المجتمع التالي لها فستظل مظاهر تعبيره عنها على أيامه نابضة وفاعلة في أيام المجتمعات التالية.

ومن القضايا التي استوقفتني حول فن سيد درويش قضية اختياره لكلمات أغانيه ، وليست كلمات الحوار التي تتجسد به الأحداث الدرامية للمسرحيات والأوبريتات التي ألف موسيقاها ، ذلك أن الحوار المسرحي نابع من الشخصية الدرامية ويحمل لنا جوهر ما تشعر به وجوهر ما تريد وينميها كما ينمى صراعاتها وهو تعبير عن فكرها وثقافتها ودوافعها الاجتماعية النفسية وانعكاساً لبعدها الجسمي أيضاً.

أما كلمات الأدوار الغنائية والطقاطيق والموشحات غير المقيدة بحدث درامى فهى تعبير غنائى فردى محمول على صوت المغنى مدفوعا بوجدانه ومؤطرا بخبرته الجمالية ومؤثراً بطاقته الإبداعية ، ومن ثم فهو خاضع لاختياره وقناعاته الفكرية والمزاجية إلى جانب تأثيرات الظروف البيئية المحيطة لأن المبدع الفنان مهما سما فهو جزء من مجتمعه وعصره .

على أن الخوض في تلك القضية قديم يجدد نفسه ، فلقد أثار القضية وبطريقة حادة أحد أقطاب الكلام في قطار غنائنا الرومانسى المحمول على صوت عبقرية متفردة وهو صوت أم كلثوم ذلك هو أحمد رامى الذي أخذ على اختيارات سيد درويش لكلمات الأغانى سوء المعانى وركاكة التعبير وانتفاء الصورة الشعرية في الوقت الذي سما فيه التعبير اللحني إلى أعلى مكانة ، مما يجعلنا ننظر إلى رامى في

صـف جوقة النقاد الذين يفصلون في تقديرهم لكل إنتاج إبداعى بين الشكل والمضمون ويجهرون برفع اللفظ عالياً تاركين المعانى على قارعة الطريق بتعبير "الجاحظ" .

ورامى على قدره لا يعدل بحكمه الذي يطرحه إذ يقول :

" إذا كـان مـن سـوء حظـى أن أغنـياتى لم تحظ بتلحين سيد درويش حتى يكتـب لهـا الخلود ؛ فإنه كان من سوء حظ سيد درويش أنه لم يعثر على الشاعر أو مؤلـف الأغـانى الـذي يمـده بالمعـانى والصـور التي تتناسب مع مستوى موسيقاه لقد اضـطر إلى تـلحين كـلمات و معـان لا تصـلح للتـلحين أو الغناء ومع ذلك فقد رددتها الجماهير في حماس وفي إجماع بالغين وقد ضمها الخلود بين دفتيه" .

ومـن الغريـب أن يقـال عـن كـلمات بيرم وكلمات بديع في شعر العامية أنها غـير شعرية حسبما قال رامى " ليس هناك شك في أن الفضل الأول والأخير في ألحان سـيد درويـش إنما هو راجع إلى موسيقى سيد درويش و لا شئ غيرها لأن كلماتها – كما قلت — هى في الغالب مجموعة من الألفاظ التى لا تؤدى معنى شعرياً جميلاً " .

و مـن الغريـب أيضـاً أن يقول رامى أن تلك الأغاني قد وضعت على أصوات النكرات الغنائية : " ولأن أداءها كان في أغلب الأحيان على ألسنة مطربين ومطربات من المغمورين والمغمورات" .

ولـنا أن نتسـاءل هـل مـنيرة المهديـة سـلطانة الطرب وهل صوت صالح عبد الحـي صـوت مطـرب مغمـور ؟! وهل صوت حامد مرسى هو صوت مطرب مغمور، وهـل صـوت إبراهـيم حموده كذلك وهل صوت حورية حسن وإسماعيل شبانه – وإن جـاءت بعـد ذلـك – أهـي أصـوات مغمـورة. وهـل صـمم سـيد درويش غناءه للطرب والتطريـب أم للأداء المعبر عن معاني الكلمات والمجسد للصورة ؟ وهل هناك أبلغ من ترديد الجماهير للألحان مهما كانت كلماتها ؟!

لقـد كـان في مقـدور سيد درويش أن يختار من الشعر القديم ومن شعر حافظ وشـوقى والجـارم وغيرهم مادة لموسيقاه وألحانه ، وهو الأزهري والمثقف ، ولقد تغنى لشـوقي قصيدة بالفعل، كما غنى الموشح (سبعاً وثلاثين موشحاً) غناها، لكنه كان قد حسـم أمـره وحـدد وجهـته بالغـناء للشـعب للحرفـيين والغلابـة، ولم يفكـر في الصـالونات، وفي آذان أصـحاب الـياقات والطرابـيش والقبعات فبماذا تخاطب العامة

وكيف يتواصل الفنان الذي يقف بثبات على أرضية الثقافة الشعبية و ينام في خندقها بعين مفتوحة ؟ كيف يتواصل مع الطبقات الشعبية ؟

إن الاختلاف الذي رأه رامى بين الناس حول نسبة نجاح أغنية من الأغنيات-على حد تعبيره- و كأنه رأى فشل الكثير مما لحن سيد درويش فيما يوحي بكلامه هذا - هل هو راجع إلى الكلمات و المعاني المنظومة أم إلى لحنها أو إلى أدائها بلسان مغنية أو مغن ، " فإنه ليس هناك شك في أن الفضل الأول والأخير في ألحان سيد درويش إنما هو راجع إلى موسيقى سيد درويش ولا شئ غيرها".

إن هذا الاختلاف هو ترديد لقضية اللفظ و المعنى و لقضية المادة أو الشكل والتعبير ، فالفصل بين الألفاظ والمعاني هو نفي لمصداقية التعبير ، فالألفاظ لا مزية لها دون السياق ، لأن السياق هو الذي يخلق المعنى أو الدلالة و القول بمزية اللحن الموسيقى مفصولاً عن الكلمات التى بنى اللحن عليها هو تجريد لطاقة اللحن الإبداعية ، و عودة بفن سيد درويش إلى أسلوب الغناء التطريبى القديم الذي تأسس على التطريب و الدندنة الصوتية البعيدة كل البعد عن تجسيد المعانى و تخليق قيم جمالية ترتدى ثوب التعبير و تنحّي بعيداً ثوب التطريب والسلطنة . وتلك كانت عظمة سيد درويش أن ربط اللحن بمعانى الكلمات فلم تشذ أجروميات الصوت على المستويين الدرامى المعبر والجمالي الشعبي في اللحن عن أجرومياته ودراميته وجمالياته في الحياة الشعبية المعيشة بل تطابق سياق الكلمات الدلالى والجمالى مع السياق التعبيرى اللحنى ففرق بين ما جرى مجرى الشعر الغنائى الفردى أو الجماعى فكان تعبيره اللحنى محمولاً على صوت المغنى الفردى أو الجماعى (كما في الأناشيد) "بلادى بلادى" وما جرى مجرى الشعر الدرامى الذي يقوم على التعدد الصوتى والمجسد لصراع إرادات مشاعر بشرية حاضرة و متنامية بهدف الكشف عن تغير المصائر البشرية عبر مستويات الحوار — غالباً — والسرد أحياناً عبر تجسيد جوهر الإرادة وجوهر الشعور لدى الشخصيات الدرامية.

وفي أغاني سيد درويش الفردية (ذات الصوت الغنائى بعيداً عن الدراما) كان اللحن مصورا ومشخصاً لصفة ذاتية تخص صاحب الصوت الفردى وكان مصوراً ومشخصاً لصفة الجماعة (العربجية- السقايين- الشيالين- الصنايعية- الفلاحات-

بنات البندر- الخواجات) و بذلك التصوير في فن الغناء الذي يحمل على صوت مغن واحد أو يقبل أن يؤدى بصوت الجماعة أو بصوت فرد مغن نيابة عن الجماعة أو الطائفة كانت ألحان سيد درويش معبرة عن صفة ذاتيه في الدور و معبرة عن صفة اجتماعية لطائفة أو أخرى في الطقطوقة .

على أن المنهج التعبيرى الدرامى في الطاقة النغمية و الإيقاعية لألحانه الفردية في الدور أو الأغنية الفردية والجماعية معاً في الطقطوقة هو نفسه منهجه التعبيرى الدرامى في الألحان المسرحية والأوبريتاتية التي أبدع تأليفها. ذلك أن سيد درويش كان صاحب حس درامى ، اكتسبه من معاناته مع الناس في الشارع . و لنا أن نسترجع ألحان :

(يعوض الله) (يا عزيز عينى) (آهودا اللى صار) (مقلتلكش إن الكترة) (الديك بيدن كوكو كوكو) (يا حلاوة أم إسماعين) (إقرأ يا شيخ قفاعه) (بصاره براقة بصاره أشوف البخت) (إيه العبارة) (يا عشاق النبى) (الصهبجية) إلى آخره .

هذا في الغناء المحمول على صوت فردى . أما المسرح الغنائي فتوجد فيه مناطق درامية يحل فيها الغناء محل لغة الحوار الكلامي ، شريطة أن تكون جزءاً من نسيج الحدث وأن يكون الموقف مدفوعاً بمشاعر قوية وحالة من السمو ونبل القصد في الصراع وعلى ما تقدم فلا مكان لقائل بأن كلمات الأغاني هي مجموعة من الألفاظ التي لا تؤدى معنى شعرياً جميلاً أو قبيحاً . لأن للشخصية المسرحية فكرها وثقافتها ومفرداتها اللغوية وحالاتها النفسية ومن هنا فإن لغة اتصالها بالعالم الخارجي تتلون وتتشكل عبر تفاعل هذه المكونات في اتساقها من حيث الشكل بما يتوافق مع الأسلوب الفني للعمل المسرحي نفسه فإذا كانت شخصيات مسرحياته التي يلحن أغانيها شخصيات شعبية أو كاريكاتورية و كانت لغة اتصالها وثقافتها ثقافة شعبية فإن طريقة تعبيرها لابد وأن تكون انعكاساً لها في الموقف الذي رسمت فيه سواء أكان التعبير كلامياً أم موسيقياً نغمياً أم غنائياً .

وهنا لابد من وقفة عند قضية تغيير بعض أبيات أو كلمات كانت في أصل النص الغنائي واستبدالها بكلمات أخرى غير تلك التى كتبها المؤلف ووضعها على لسان الشخصية أو المغنى وهو أسلوب اتبع كثيراً مع أغانى سيد درويش المسرحية

وغير المسرحية دون منهج ودون تقدير لطبيعة إيقاع الفكر اللغوى وأجرومياته الصوتية وشخصية الكلمة بوصفها مادة في سياق الجملة أو التعبير اللغوى الذي وضعه الملحن – سواء أكان سيد درويش أم غيره الذي وضع له لحناً يوافق إيقاعه ويتآخى مع أجرومياته الصوتية ويجسد شخصية الكلام ويعكس مزاجيته ويزنه بميزانه .

لقد أخذ رامى – والمسئولون من بعده عن الثقافة والفنون — أخذوا على كلمات الأغاني في إبداعات سيد درويش اللحنية أنها لا تليق بآذان مستمعى أغنيات الصالون فرأوا أن "إتمخطرى و إتغندرى و إنجعصى في التختروان " وهى من أوبريت "شهر زاد" و كاتبها "بيرم التونسى" لا تليق بمسامع العصر فاستبدلوها بما يأتي :

" يا كوينى من قسمتى فين بعده ألقى الحنان" مع أن اللحن هو لحن زفة عروس "زعبلة" وهو بطل شعبي ابن بلد فأين (يا كوينى) من (إتمخطرى) والموقف موقف جمع شمل حبيبين عروسين في موكب زفافهما هل يقال (يا كوينى) أم يقال (إتمخطرى) ثم إن التعبير النغمي والإيقاع قد وضع للفظ بعينه والسياق اللحني وضع بوصفه معادلاً نغمياً وإيقاعياً للسياق اللغوي ليؤديا معاً عبر وحدة أدائية تعبيرية درامية إلى أثر درامي وجمالي في آن واحد ، ليمتع قبل أن يقنع ويؤثر:

و هل تبديل : "عشان ما نعلا و نعلا و نعلا ... لازم نطاطى نطاطى نطاطى " لتصبح : "عشان ما نعلا ونعلا ونعلا ... لازم ندادى ندادى ندادى " هل (ندادى) أكثر إيحاء وأكثر درامية وأنسب إيقاعاً من لفظة (نطاطى) ألا يتحقق البعد الجمالى والبعد النفسي والبعد الاجتماعي بلفظة (نطاطى) بتكرار حرف (الطاء) وهو حرف من حروف الاطباق ومن ناحية الفروق الإجتماعية وتباعد المسافات بينها أليست (الطأطأة) أكثر تعبيراً عن الخنوع و التذلل والتزلف من (المداداة) ؟ أليست لفظة (ندادى) أنسب للتعامل مع الجنس الآخر (النساء) ؟ و هل يتناسب لفظ (ندادى) مع الخط اللحنى الهابط تدريجياً من أعلى درجة يصل إليها أداء لفظة (نطاطى) اللحنى (كريشندو) إلى النزول التدريجى باللحن والإيقاع (دومينوندو) لقد وضع اللحن في خط يتصاعد تدريجياً للتعبير عن معنى الصعود الإنتهازى ثم ينحنى ليصبح تعبيراً عن معنى الهبوط المتدرج حتى الدرك الأسفل في صورة كاركاتورية .

وهل تغيير لفظة " دا بأف مين اللى يألس على بنت مصر" هل يتساوى مع " دا بس مين اللى يألس على بنت مصر " صيغة السؤال في قوله "دا بأف مين" إستنكارية تهكمية تناسب إبن البلد بينما تقف صيغة السؤال في القول الذي إستبدلت به اللفظة الأولى تساؤليه بلا إستنكار ولا تهكم وهى تناسب شخصية من الطبقة الوسطى. ثم لاحظ أجروميات لغة الصوت بين قوله (دا بأف مين) والقول البديل (دا بس مين) والفرق بين التفخيم والمبالغة التى تتحقق في إرتباط حرف (الباء المفخم بالهمزة و الفاء) و (الباء و السين) المخففين والأمر نفسه ينطبق على التغيير الذي وضع للمقطع الذي أصله " ما طلع كلامه طز و فش " والمقطع المستبدل " ما طلع كلامه غش في غش " لفظة (طز) تحمل معنى التحقير ولفظة (فش) تحمل معنى التفاهة واللامعنى بينما لفظة (غش) فهى إتهام ، والاتهام مشروع إدانة و يمكن رده ، ناهيك عن دراميات الصوت ما بين (طز وفش) و(غش في غش) وجماليات التنويع في اللفظ وفي المعنى ، إلى جانب إقتباس مثل شائع وشعبى . كما أن العلاقة تنتهى بين (المتكلم) و المستمع إلى كلامه وفق عبارة (طز و فش) بينما العلاقة لا تنقطع إحتمالاً بين الغشاش وضحيته . و ما فات في أمثال ذلك قد يبدو هيناً إذا وجدنا عبقرياً يغير كلمات اللحن الثورى الخالد : "قوم يا مصرى مصر دايماً بتناديك" و هو نشيد ثورة ١٩١٩ إلى (يا حمادة دى فطمطم بتناديك" و الغريب أن صاحب الفعلة هو (عبد الرحمن شوقى) في إستعراض (القاهرة في ألف عام) التى أخرجها الألمانى أرفين لايستر و أنتجها المسرح الغنائى بوزارة الثقافة تحت إدارة سعد أردش عام ١٩٦٩ هل تستقيم هذه الكلمة السطحية لمناد وسيط بين حمادة وفطمطم مع الطاقة التعبيرية النغمية و الإيقاعية للحن الذي وضعه سيد درويش في خضم الفوران الشعبى لثورة ١٩١٩ مع (حمادة و فطمطم) و (منادى السرفيس في الموقف) الذي يشبه مذيعة الربط في التليفزيون المصرى ؟! وهل تستبدل :

" أحسن جيوش في الأمم جيوشنا	وقت الشدايد تعالى شوفـــنا
ساعة ما نلمح جيــش الأعــادى	نهجم و لا أى شئ يحوشــنا "

وهى من أوبريت شهرزاد بكلمات أخرى مثل " الأمة منهاش حد غيرنا" ؟! وهل يكون لإسلوب التعارض اللحنى الذي وضعه سيد درويش لذلك النشيد الحماسى

عـندما يسـتبدل الإستهلال الحماسى الرائع الذي يبدأ بصيغة أفعل التفضيل (أحسن جـيوش) بصـيغة المبـتدأ (الأمـة ملهاش) فما ضرورة توظيف (البروجى) في خط نغمى معارض للخط اللحنى للنشيد ؟!

يقـول حسن درويش (الكبير) ربما رداً على رأى أحمد رامى الذي يزعم فيه أن مستوى كلمات أغاني سيد درويش هابط " قد يعترض البعض على ضعف مستوى الحـوار الدرامي في بعض هذه الأوبريتات وأن موضوعاتها تميل إلى السذاجة و الفطرة ... لكـن لـو تمعّـنا في نصـوص هـذه الأوبريتات لاكتشفنا أن هذه السذاجة البريئة في الحـوار الدرامـي لهـذه الـروايات كانـت هـي المخـرج الوحـيد لانتزاع موافقة الرقابة الاسـتعمارية عـلى هـذه النصـوص ومـا تضـمنته مـن ألحـان وأحداث مليئة بالحركة الوطنـية و الدعـوة الصـريحة إلى تطهـير الـبلاد مـن الإقطاعـيين المسـتغلين لـثرواتها وضرورة التخلص من براثن قوى الاستعمار الإنجليزي ومكائده"

ومـع تقديـري للأستاذ حسن درويش ، فماذا يقال عن " قوم يا مصري مصر دايمـا بتـناديك " "طـول مـا نهـر النـيل بـيجرى أنا لا أنزَلْ عمرى " " إقرأ يا شيخ قفاعـه " "مـادام الضانى غالى وكذلك العجالى / نفقع لنا أقتين ثلاثة من لحم الخيل" " طلـع الصـباح فـتاح يـا عليم والجيب ما فهش ولا مليم" " ياللى معاكوا المال برضه الفقـير لــه رب كـريم " " والله لـو ترسـى عـلى حصيرة ولا حوجة لمرسيليا ولندن " "خســارة قرشـك وحياة ولادك / على اللي ماهوش من طين بلادك " " هو احنا يعنى عشـان غلابـة / لبـتوع قـراية ولا كـتابة / يهينونا فلتحيا التفانين " " بلا أمريكا بلا أوربا مفيش أحسن من بلدى " وماذا عن كلمات أغانى الحرفيين والطوائف في المسرح وغـير المسـرح " " مقلـتلكش إن الكـترة لابـد يـوم تغلب الشجاعة " " عايشين في بر النـيل نشرب على عدادات على ملى و سنتى " " من زيت الملح ومن سكر وترومايات لخواجة ترايننى " "قوم يا مصري"

أليسـت هـذه الكلمات تحرض الجماهير المطحونة على السلطة في القصر وفي الإدارة الإنجلـيزية المحـتلة لمصر ؟ أم أن كـلماتها بالـلهجة العامية كانت تستعصي عـلى أفهـام الإنجلـيز وعمـلاء القصـر ؟ هـل كانت ترضيهم أغانيه التي تحث المرأة على السـفور و التحرر وارتياد ميادين العمل مثلها مثل الرجل ؟ بالطبع لا .

لذا أقول لا شك أن قوة أكبر هي التي كانت وراء عدم مقدرة الرقابة الصارمة للإنجليز وللقصر على الآداب والفنون والإعلام تلك هي حالة المد الجماهيري الثوري المرهص بالعصيان المدني الذي تمخضت عنه حركة النضال الوطني لكل طوائف الشعب في طبقاته الدنيا و الوسطى والتي مهدت لثورة ١٩١٩ .

وليس أدل على أن قوة الشارع المصري على التكشير عن أنيابه للسلطات الحاكمة من محتل إنجليزي إلى قصر عميل و حكومات بليدة الأمر الذي تنزوي معه أسطورة الرقابة . أن تعرض لسيد درويش في ليلة واحدة على ستة مسارح أربعة أوبريتات وتتغنى بأدواره مغنيتين لهما صيت وصدى ففرقة زكى عكاشة تعرض له (هدى) على مسرح حديقة الأزبكية وفرقة منيرة المهدية تعرض له (كلها يومين) عل مسرح دار التمثيل العربي وفرق نجيب الريحاني تعرض له (رن) على مسرح الإجيبسيانا وفرقة على الكسار تعرض له (البربري في الجيش) على مسرح الماجستيك وتغنى له نعيمة المصرية دور (أنا عشقت) في كازينو الهمبرا .

وتغنى له السيدة توحيد طقطوقة (مظلومة ويّاك يا ابن عمى) في كازينو ألف ليلة هل كان يمكن أن تسمح الرقابة بذلك لفنان تعتبره عدوها دون مد شعبي ضاغط ؟

كم ظلم سيد درويش في حياته فلم يرعه رائد الاقتصاد المصري ومنشيء المسرح القومي وستوديو مصر ويدعمه ليدرس الموسيقى الأوبرالية في إيطاليا وكم ظلم بعد موته من تحوير في ألحانه بحجة التوزيع الموسيقي والعصرنة آنا وبحجة مكيجة الكلمات وتذويقها في العديد من المرات وكم ظلم حتى من بعض أهله ومن بعض المتعيشين على ألحانه والذين يحق فيهم قول الشاعر العربي القديم :

" أعلمه الرماية كل يوم   فلما اشتد ساعده رماني "

الخلاصة

تعرضت في هذه الدراسة إلى دور المسرح الشعرى عبر العصور الثقافية فى الحياة الإنسانية، حيث لعب المسرح دورا مهما فى تمكين الإنسان من سلطة المعرفة الظنية واليقينية المحتملة عن طريق توظيفه للأسطورة فى المجتمعات القديمة، ثم عن طريق مساعدة الأيديولوجيا فى كشف دور الخرافة فى محاصرة المعرفة الإنسانية، والعمل على إنهاء سيطرتها على العالم الإنسانى. ثم وقفن وقفة تأملية للمسرح الشعرى وأحواله فى عصر المعلوماتية والعولمة، حيث وظف الغرب منجزات العلم (التكنولوجيا) وما تنتجه فى مجال المعلومات والتحكم فى إنتاجها وتسويقها لخدمة سيطرة المجتمعات الغربية بشكل عام والاحتكارات الأمريكية بكل خاص على ذلك المجال لتسييد نهجها الثقافى الاستهلاكى والترفيهى، كممهد للسيطرة على مقدرات الأمم وتوجيه قراراتها السيادية فى خدمة السيادة الأمريكية على الكون لتصبح الدول المختلفة أقنانا لها، حيث تعمل أمريكا على تأقلم نماذجها الثقافية بما يهدم نماذج وطنية أو يشوهها وينقض قيمنا ويكبل حرياتنا بمساعدة البيروقراطية المحلية والمركزية الثقافية مع حرصنا على عدم تحرير مجتمعنا من المواقف الخرافية والرجعية والاستسلامية التى تعمل على حياة شعوبها خارج نطاق التاريخ وكذلك التى تعمل على عدم تشجيع العلم والإحجام عن تشجيع إدخال ثقافات أجنبية صالحة ونافعة لمجتمعنا وتقدمنا أو طرح التراث كما هو دون تنقيته.

ولقد عبرت هذه الدراسة عصورا أربعة عاشها المسرح الشعرى وكان له دور فعال فيها ذلك على النحو الآتى:

أولا : المسرح فى عصر الأسطرة:

عصر توهم تحقق المأمول والمستقبلى فى حياة البشر عن طريق الخيال البشرى الراقى فى العصور القديمة حيث وظف المسرح من أجل اجتياز لواقع المعيش بتخيل حياة أكثر رقيا وأكثر سعادة واكثر بشرية واكثر إدراكا للمجهول فى الكون من حيث ماضيه وحاضرة ومستقبله.

ثانيا: المسرح فى عصر الخرفنة:

وظف المسرح ليشل حركة التفكير فى مأمول غير الموجود فى العصور الوسطى لخدمة الكهان وذلك بإنتاج معادل رمزى متوهم أو متخيل لغير الموجود ماديا، إمعانا فى سيطرة الكهانة على مصائر البشر ووقف الفكر البشرى عند حدود ما تعرفه الكهانة وتؤمن بثباته ولا ترضى عنه بديلا وتقيد الناس به وتؤاخذ من يخرج عليه.

ثالثا: المسرح فى عصر الأدلجة:

وظف المسرح لنشر الدعوة لما هو مأمول ومستقبلى على المستوى العقائدى والحزبى،(المتحقق نظريا) عن طريق الوعى الخاص بجماعة طليعية محددة، عبر تمثلات خبراتها الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية فى سبيل إنتاج نظره للعالم من خلال وعى هذه الجماعة.

رابعا: المسرح فى عصر العولمة:

وهو عصر تحقق المأمول والمستقبلى عن طريق العلم الموظف فى خدمة مجتمع رأسمالى احتكارى، عن طريق الخبرة العلمية المتطورة والمتلاحقة ومنجزاتها التكنولوجية الفعلية فى سبيل إنتاج المعلومات وتوظيفها لمزيد من سيطرة قيادة المجتمع الرأسمالى الاحتكارى على الكون لتوجيه رأس المال العالمى و العمل المأجور وتوجيه السوق العالمى وتوجيه سياسات المجتمعات الأخرى فى الدول والبلدان التى ما تزال تتعاطى ثقافة الخرفنة أو رواسب من ثقافة الأدلجة.

وقد حاولت فى هذه الدراسة الوقوف على موقع المسرح المصرى (الشعرى) على وجه الخصوص من الإعراب فى عصر الثقافة المعلوماتية التى لم تعد فى حاجة إلى الخيال الأسطورى، حيث استبدلت به الخيال العلمى الذى أنتجت عن طريقة آلتها التكنولوجيا الصانعة للمعلومة والمتحكمة فى سلطة المعرفة فى عصرنا وفى سلطة توجيه القرار على المستوى الكونى فى كل المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية من خلال إعادة صياغة ثقافة الأمم وتوجيهها وجهة استهلاكية.

حاولت فى هذه الدراسة استكشاف مدى صمود مسرحنا المصرى وخاصة (مسرحنا الشعرى) فى عصر موت الأسطورة على مستوى العالم المتقدم عصر تنحى الأيديولوجية عن الساحة العالمية مع رجعة مجتمعنا إلى الارتماء فى أحضان

الخرافة، فوجدت ان المسرحية الشعرية ما زالت فاعلة أو قادرة على الفعل من أجل صمود مجتمعنا فى عصر حاكمية منظومة الثقافة المعلوماتية المتجددة والمتتابعة ونظام إعادة صياغتها لأقدار الأمم والدول، بديلا عن الدور الذى كانت تلعبة الأيديولوجيا فى العصر الحديث، فى ظل نظام الدول الأقنان لدولة الاحتكارات وتحول المجتمعات التى لا تمتلك منها ما يكفى لتقدمه إلى دول أقنان فى بلاطها. ووجدت لذلك أن المسرحية الشعرية لا تقوم إلا على أساس أسطورى أو تاريخى فيه غرابة،ومجتمعاتنا لا تزال تحافظ على بقايا أسطورية وغرابة تاريخية هى وقود الشعر، وطاقة المسرح الشعرى، أننا لا نمتلك المعلومات الكافية للتمكن من سلطة المعرفة وتحرير قرارنا السيادى فى الفكر وفى الاقتصاد،ولكننا ما نزال نحافظ إلى حد بعيد على رواسب ثقافية وغرائب تاريخية تشكل معارفنا، كما ان الخرافة مازالت فاعلة فى تاريخنا المعاصر، إلى حد إعاقة تقدم مجتمعنا غير أن فى مسرحنا نصوصا تنويرية،كما أن هناك نصوصا تثويرية فى عصر الهزيمة الكبرى للثورة فى العالم كله

ففى مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى وكذلك فى مسرح نجيب سرور الشعرى ومسرح مهدى بندق الشعرى تيار معرفى تنويرى وتثويرى، ينطلق من رواسب ثقافية أسطورية وغرائبية تاريخية تتشكل منها هويتنا الثقافية التى مازلنا نحافظ عليها رغما عن أنف الحصار الثقافى والاقتصادى والهيمنة المعلوماتية الكونية المحومة فى سماوات الكون. إن المعلوماتية لا تصنع فن المسرح ، وإنما جل ما تصنعه هو أن يعيش الناس فى المسرح حالة أسطورية أو غرائبية تاريخية يفتقدها العالم المتقدم فى السباق الفضائي المعلوماتى بفضل التكنولوجيا

غير أن التنوير والتثوير فى مسرح هؤلاء الشعراء ينقى تلك الرواسب الثقافية الأسطورية، إذ يفرغ الأسطورة من محتواها القديم ليحملها بمضامين معاصرة مسكوت عنها، وذلك عمل تنويرى يستهدف تثويرا اجتماعيا فى عصر موت الثورة فى عصرنا، أملا فى بعثها خلال سنوات قادمة لا محالة، حتى وإن لم يتضح ذلك فى الأفق القريب، إلا انه المأمول الذى لا يكون هناك إنسان دون استشرافه، والعمل على تحقيقه.

د. أبو الحسن عبد الحميد سلام
الإسكندرية - بولكلى

ثبت المصادر والمراجع

أولا المصادر:

١-ابن الأثير- ضياء الدين نصر الله بن محمد(___٦٣٧هـ) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر مج ٣ تحقيق د. أحمد الحوفى، د. بدوى طبانه، القاهرة،مكتبة نهضة مصر ١٩٦٢م.

٢- ابن رشيق- أبو على الحسن بن رشيق القيروانى- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه،القاهرة ،ط السعادة بمصر ١٩٥٥م.

٣- أبو هلال العسكرى (عبد الله بن سهل" ___٣٩٥) كتاب الصناعتين ، تحقيق البجاوى ومحمد أبو الفضل، بيروت، المكتبة العصرية ١٩٨٦م.

٤- أحمد شوقى، مجنون ليلى، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٥- _____، عنترة، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦- أرسطو، فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، القاهرة، الأنجلو المصرية ١٩٨٣.

٧- برشت (برتولد) نظرية المسرح الملحمى، ترجمة د. جميل نصيف بيروت، عالم المعرفة د/ت.

٨- الثعالبى،(أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ___ ٤٢٩هـ)

يتيمة الدهر ج (١) تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، القاهرة،مكتبة الخانجى ١٩٥٦م.

٩- الجرجانى- القاضى عبد العزيز (___٣٢٩ هـ) الوساطة بين المتنبى وخصومه- القاهرة، دار إحياء الكتب العربية ١٩٥١.

١٠- جمال عبد الناصر، خطاب افتتاح مجلس الأمة فى ٢٣ يوليو ١٩٥٧م.

١١- درايدن،مقال فى الشعر المسرحى ترجمة د. مجدى وهبة،د. محمد عنانى، القاهرة ،الأنجلو المصرية ١٩٨٢.

١٢- صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر، بيروت،دار الشروق ١٩٨٦م.

١٣- _____، ليلى والمجنون ط٢، بيروت ،دار الشروق، ١٩٨٦م.

١٤- _____، بعد ان يموت الملك ط٢، بيروت، دار الشروق ١٩٨٣م.

١٥- عبد الرحمن الشرقاوى، الفتى مهران، منشورة فى مجلة (الكاتب) المصرية، الأعمال الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٦- عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى، القاهرة ١٩٨٨م.
١٧- د. عز الدين إسماعيل، أوبرا السلطان الحائر، القاهرة، مكتبة غريب.
١٨- فاروق جويده، الوزير العاشق، القاهرة، مكتبة غريب د/ت
١٩- لبيد بن ربيعة، معلقة لبيد، المعلقات السبع، شرح الزوزنى(القاضى أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) القاهرة المكتبة التجارية الكبرى- دار مصر للطباعة
٢٠- د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٧٣م.
٢١- مهدى بندق، ليلة زفاف إلكترا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.
٢٢-____، غيلان الدمشقى، اقاهرة، لاهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م.
٢٣- ____، ريم على الدم، الإسكندرية، ط الوادى، ١٩٨٠م.
٢٤- ____، هل أنت الملك تيتى؟ الإسكندرية، دار لاصديقان للطبع والنشر ١٩٩٨م.
٢٥-_، آخر أيام إخناتون، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ١٩٩٨م.
٢٦- نجيب سرور، منين أجيب ناس، القاهرة، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٤م.
٢٧-_، ياسين وبهية، القاهرة(سلسلة المسرحية) ع لاخاس- عن مجلة المسرح القاهرةط. الأهرام ١٩٦٥.
٢٨-__، آه يا ليل يا قمر، مسرحيات عربية ع ٦، القاهرة، دار لاكاتب العربى ١٩٦٨م.
٢٩- ______، قولوا لعين الشمس، القاهرة، مكتبة مدبولى، د/ت
٣٠-_. الحكم قبل لامداولة، القاهرة. دار ألف للنشر ١٩٨٥م.
٣١- هوراس، فن الشعر، ترجمة د. لويس عوض وتقديمة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.
٣٢- هوميروس، الإلياذة، ترجمة وشروح، سليمان البستانى، القاهرة، الهلال ١٩٠٤م.

ثانيا: المراجع:

١- البيروقراطية، سلسلة اخترنا لك- القاهرة- المؤسسة المصرية العامة

٢-التخطيط الاشتراكى، سلسلة اخترنا لك- القاهرة- المؤسسة المصرية العامة للكتاب للترجمة والنشر.

٣-توفيق الحكيم، قالبنا المسرحى، القاهرة، ط. الآداب ومكتبتها ١٩٨١ .

٤-د. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية فى العصر العباسى الأول

- مكتبة الدراسات الأدبية(٦٧) القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٧٤م.

٥- د. سمير حنا صادق، عبق العلم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨م.

٦- صلاح العمروسى، الرأسمالية الطفيلية فى مصر- القاهرة، دار الفكر المعاصر ١٩٨٦م.

٧- د. طه حسين، شوقى وحافظ ،القاهرة، المطبعة الأميرية

٨- د. فؤاد مرسى- هذا الانفتاح الاقتصادى- القاهرة- مؤسسة روز اليوسف ١٩٧٣.

٩- د. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى- مكتبة الدراسات الأدبية (٢٩) القاهرة- دار المعارف بمصر ١٩٦٣م.

١٠- م. لابى. ى فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية ،ترجمة د. حسن عون، الإسكندرية، ط رويال ١٩٥٤م.

١١- نجيب سرور، حوار فى المسرح ،الأنجلو المصرية ١٩٦٩م.

١٢- ___ هكذا قال جحا، القاهرة، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧م.

ثالثا: الدوريات

١- اسماعيل المهدوى" هل تغيرت الفلسفة الماركسية؟" الكاتب"

٢- أندريه موروا " الحوار الثانى" من كتاب (حوار الأحياء) (مجلة الكاتب) ع. الثامن يونيو ١٩٦١م.

٣- انور المعداوى " المسرح الإتجاهى بين سارتر وتشيكوف"(الكاتب) ع. الثالث عشر أبريل ١٩٦٢م.

٤- د. عز الدين إسماعيل" النسيب فى القصيدة الجاهلية فى ضوء التفسير النفسى" (مجلة الشعر) ع الثانى السنة الأولى- فبراير ١٩٦٤م.

٥- د. محمد مندور " المسرحية بين العامية والفصحى والشعر والنثر" (الكاتب) ع الثامن. يونيو ١٩٦١م.

٦- د. يوسف خليف" مقدمة القصيدة الجاهلية" (المجلة المصرية . ع الثامن والتسعون السنة التاسعة فبراير ١٩٦٥م.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول: المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية فى مسرح نجيب سرور	١٨٩–٢٢٠
الفصل الثانى: الحداثة وقرينها فى مسرح مهدى بندق الشعرى	٢٢١–٢٤٠
الباب الخامس	
معمار المسرح الشعرى فى النص وفى العرض	٢٤١
الفصل الأول: إشكالية التعبير فى المسرح الشعرى التقليدى	٢٤٧ : ٢٧٦
الفصل الثانى: شعراء الأغنية فى المسرح بين إيقاع الكلمات والطاقة النغمية	٢٧٧ : ٣١٣
الخلاصة	٣١٤ : ٣١٦
ثبت المصادر والمراجع	٣١٧ : ٣٢٠

المؤلف فى سطور......

من مواليد(طما) سوهاج ١٩٤١م- متزوج وله ولدان- عمل فى العديد من المهن ويعمل حاليا رئيسا لقسم المسرح بآداب الإسكندرية" عضو نقابة المهن التمثيلية(شعبة النقد)- عضو اتحاد الكتاب المصرى- عضو مجلس الثقافة بالإسكندرية).

- بدأ مخرجا مسرحيا ١٩٦٣ وانتهى باحثا وأستاذا لعلوم المسرح وإخراج عشرات العروض المسرحية.
- حصل على درجة الماجستير فى أدب المسرح برسالة (الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران) ١٩٨٣م.
- حصل على درجة الدكتوراه حول الإخراج المسرحى برسالة (الإيقاع فى المسرح المصرى) ١٩٨٦م.
- أشرف على رسائل الدكتوراه والماجستير فى المسرح.
- له عدد من النصوص المسرحية(ليش يا عليش- أوبريت هنوش- أوبريت جناح مكسور" الذى حصل به على المركز الأول فى مسابقة الأوبريت التى أقامتها وزارة الثقافة ١٩٩٧م"- حلم ليلة صيد) أوبريت إسكندرية توتى فروتى .

❑ أسس هو والشاعر مهدى بندق وآخرون (جمعية الدراما) بالإسكندرية.

❑ أسس وأدار عددا من الفرق المسرحية (المسرح السياسى ١٩٦٤م- مسرح السامر الشعبى ١٩٦٨م- فرقة سيد درويش الاستعراضية والغنائية ١٩٧٣م

- جمعية الدراما ١٩٧٥م- محكى الإسكندرية المسرحى بقلعة ثايتباى (وزارة الثقافة).
- انتدب أول مشرف عام على فرقة الإسكندرية المسرحية بمسرح سيد درويش التابعة للبيت الفنى للمسرح بوزارة الثقافة ١٩٩٦م.
- يرأس تحرير مجلة (راقودة) التى تصدر عن مديرية الثقافة بالإسكندرية.
- مثل عددا من الأدوار المختلفة فى بعض المسلسلات التليفزيونية فى القنوات الفضائية والمصرية وأخرج ما يربو على ثلاثين عرضا مسرحيا.
- انتدب وكيلا لوزارة الثقافة رئيسا للمركز القومى للمسرح والموسيقى ٢٠٠٠ .

- شارك ببحوث حول لمسرح فى العديد من المؤتمرات الدولية والمحلية فى مصر والوطن العربى
- شارك فى لجان تحكيم عروض المسرح فى هيئة قصور الثقافة
- **له العديد من الكتب والبحوث والدراسات المسرحية.**
- المسرح العربى والتراث ١٩٨٩م.
- معمار النص ومعمار العرض المسرحى ١٩٩١م (طبعتان)
- حيرة النص المسرحى بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ١٩٩٢م (طبعتان).
- مصادر الثقافة المسرحية (ج١) ١٩٩٢م (طبعتان)
- مقدمة فى نظرية مسرح الطفل ج ١ ١٩٩٣م.
-الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران ١٩٩٣م.
-المسرح السعودى بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية ١٩٩٤م.
-دور المسرح فى تكوين الرأى العام ١٩٩٤م.
-تربية الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ج ١. ١٩٩٧م.
-تعريب علوم المسرح ١٩٩٧م.
-دور الإيقاع فى النص المسرحى ١٩٩٨م.
-اللقطة الجمالية بين النظرة الزمانية والنظرة المكانية فى المسرح ١٩٩٨م.
-مقدمة فى نظرية ١٩٩٨م.
-إشكالية المنهج فى الدراسات المسرحية بين التدريس والبحث ١٩٩٨م.
-مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ١٩٩٩م.
-المسرح والمجتمع ج ٣من كتاب(تربية الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح) ١٩٩٩م.
-اتجاهات النقد المسرحى المعاصر ٢٠٠٠ .
-المخرج المسرحى والقراءة المتعددة للنص ٢٠٠٣ .
-الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج ٢٠٠٤ .
-الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ٢٠٠٤ .
-فنون المسرح ومناهج البحث ٢٠٠٥ .